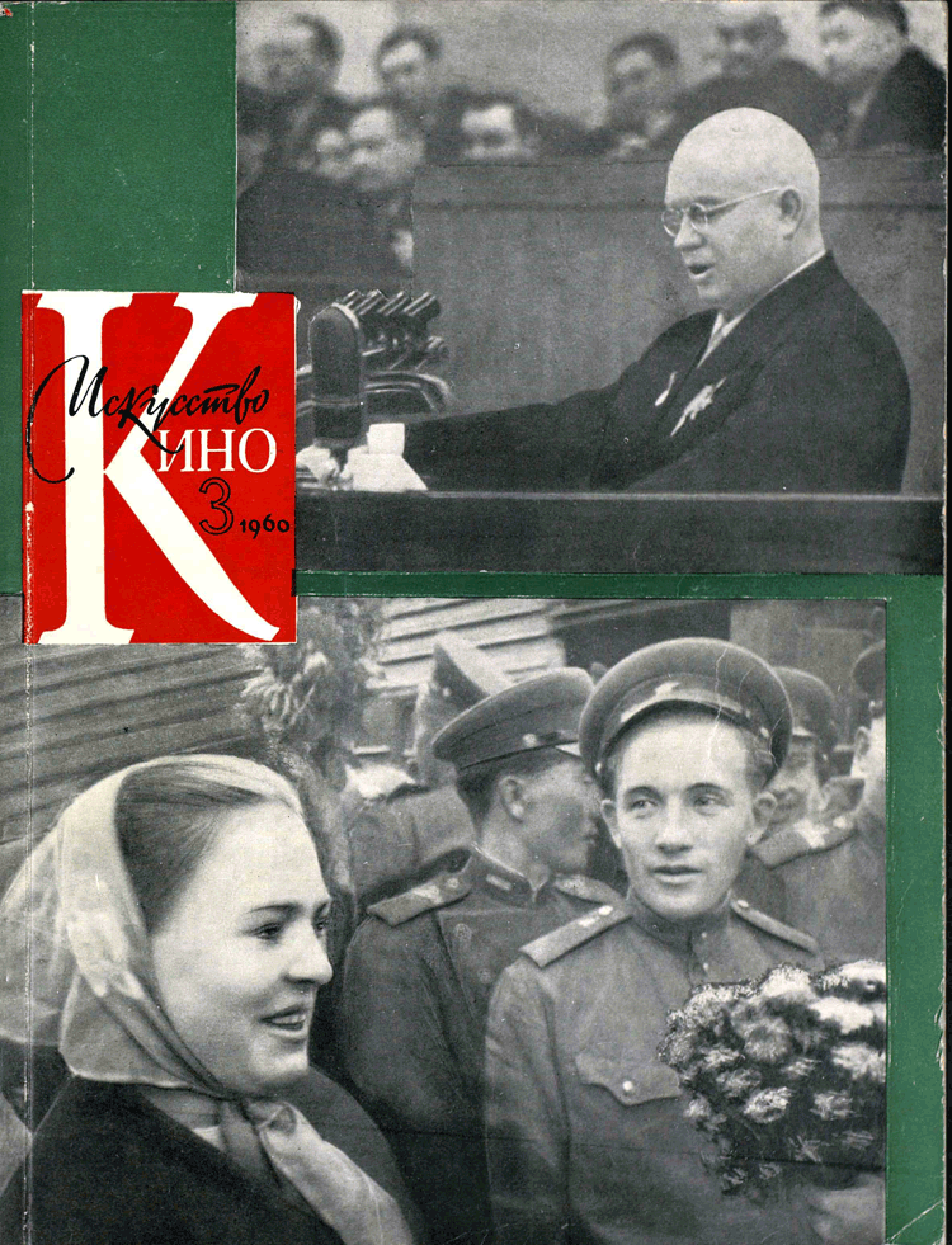


Искусство
КИНО
3
1960



СОДЕРЖАНИЕ

(См. на обороте)

ИНОСТРАННАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Все страны облетела радостная весть о миролюбивом акте всемирного значения—Верховный Совет СССР постановил сократить Советские Вооруженные Силы на 1 200 000 человек.

На первой странице обложки: кадр из киножурнала «Новости дня» № 3, 1960—Н. С. Хрущев выступает на четвертой сессии Верховного Совета СССР с докладом «Разоружение—путь к упрочению и обеспечению дружбы между народами». Внизу кадр из документального фильма «День нашей жизни»—взвод демобилизованных солдат в полном составе отправляется на стройку.

На второй странице: фрагмент кадра из фильма «Дама с собачкой». И. Саввина в роли Анны Сергеевны, А. Баталов в роли Гурова.

„Нормандия—Неман“

Первый фильм совместного советско-французского производства

Да, все это так и было в незабываемые годы Великой Отечественной войны. Бок о бок со своими советскими братьями по оружию сражались французы, летчики эскадрильи «Нормандия», а впоследствии полка «Нормандия—Неман» с общим врагом—фашизмом, проявляя беззаветное мужество, храбрость, отвагу.

Об этом— о дружбе, рожденной в боях,— и рассказывает фильм «Нормандия—Неман», созданный «Мосфильмом» и французскими фирмами «Алькам» и «Франко-Лондон фильм».

Это не кинодокументы, а художественное отображение событий. Не все обстоятельства, люди изображены в точности такими, какими они были в жизни. Но верно, правдиво воссозданы и сами события и образы героев, прототипами которых явились славные французские и русские летчики. Ценность фильма — в правдивом показе жизни, фронтового быта, боевой страды, героизма летчиков, атмосферы горячей и искренней дружбы, взаимопомощи, внимания, характерной для установившихся здесь отношений. В этом — заслуга авторов сценария (Шарль Спаак, Эльза Триоле, Константин Симонов), режиссера-постановщика Жана Древиля, режиссера Д. Вятич-Бережных, французских и советских операторов, художников, артистов.

23 февраля состоялась торжественная премьера фильма в Париже. Зрители горячо встретили советскую делегацию во главе с народным артистом СССР И. Пырьевым, французских и советских летчиков — бывших воинов «Нормандия—Неман». Присутствовали посол СССР во Франции С. Виноградов, председатель французского сената Гастон Монпервиль, военный министр П. Месмер, общественные деятели, мастера искусства.

Создание фильма «Нормандия—Неман» — хороший вклад в благородное дело укрепления дружбы и сотрудничества между народами Франции и СССР во имя борьбы за мир во всем мире.

Вот несколько кадров из нового фильма.

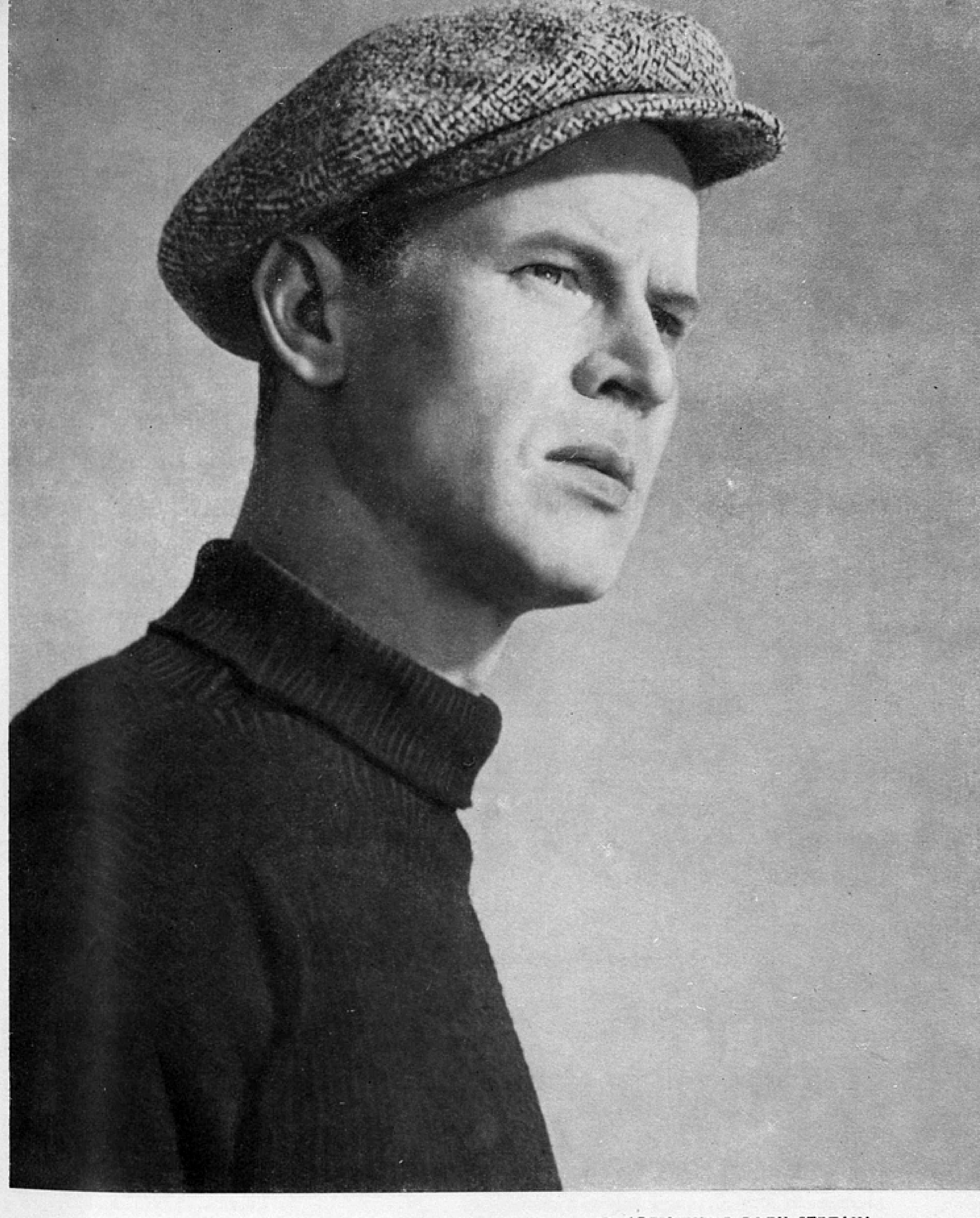


Полковник Синицын (артист Н. Лебедев) вручает отпускные свидетельства майору Флавье (артист Жан-Клод Мишель)



Командир эскадрильи Марселен (артист Марк Кассо) и переводчик Кастор (артист Николай Батай)

Партизаны, сопровождающие пленных немцев, дарят щенка летчику эскадрильи де Вильмону (артист Ролан Менар)

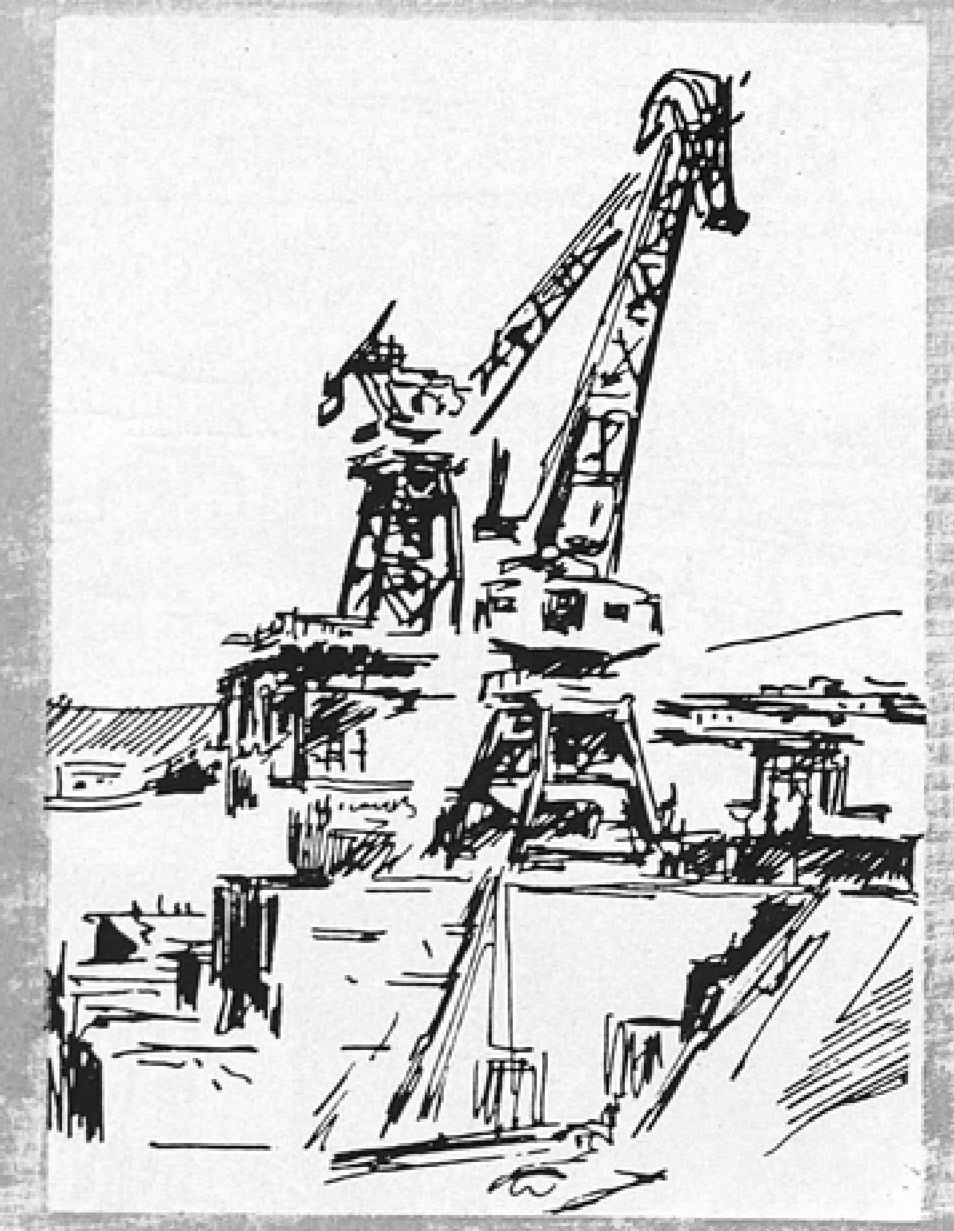


В. АВДЮШКО В РОЛИ СТЕПАНА
(Фильм «Все начинается с дороги»)



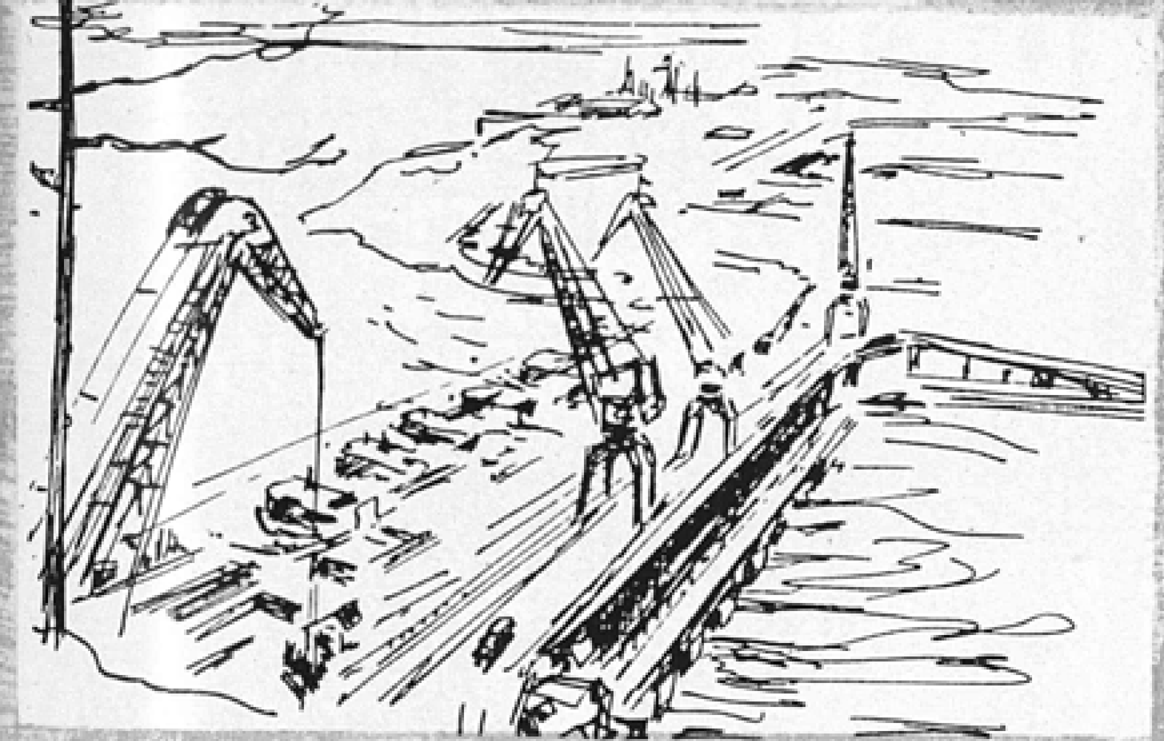
Т. СЕМИНА В РОЛИ НАДИ
(Фильм «Все начинается с дороги»)

Глазами кино-художника

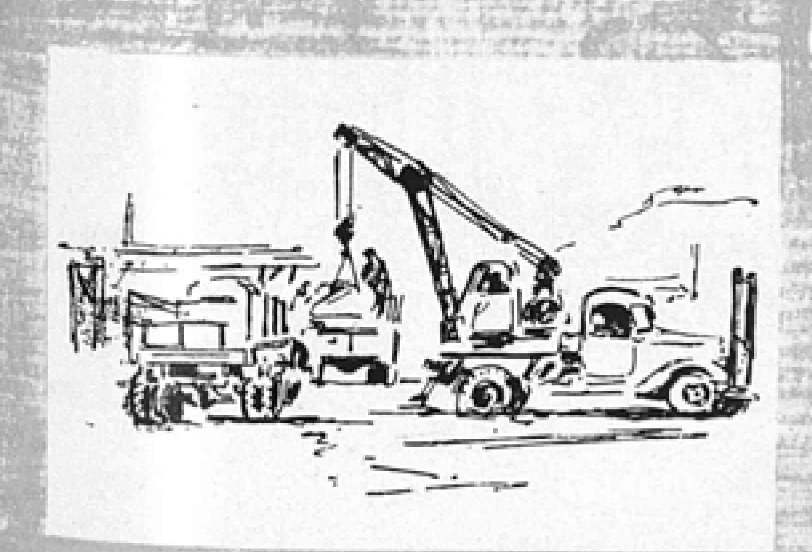


НА БРАТСКОЙ ГЭС

Зарисовки художника А. Фрейдина
(Выбор натуры к фильму „Люди на мосту")

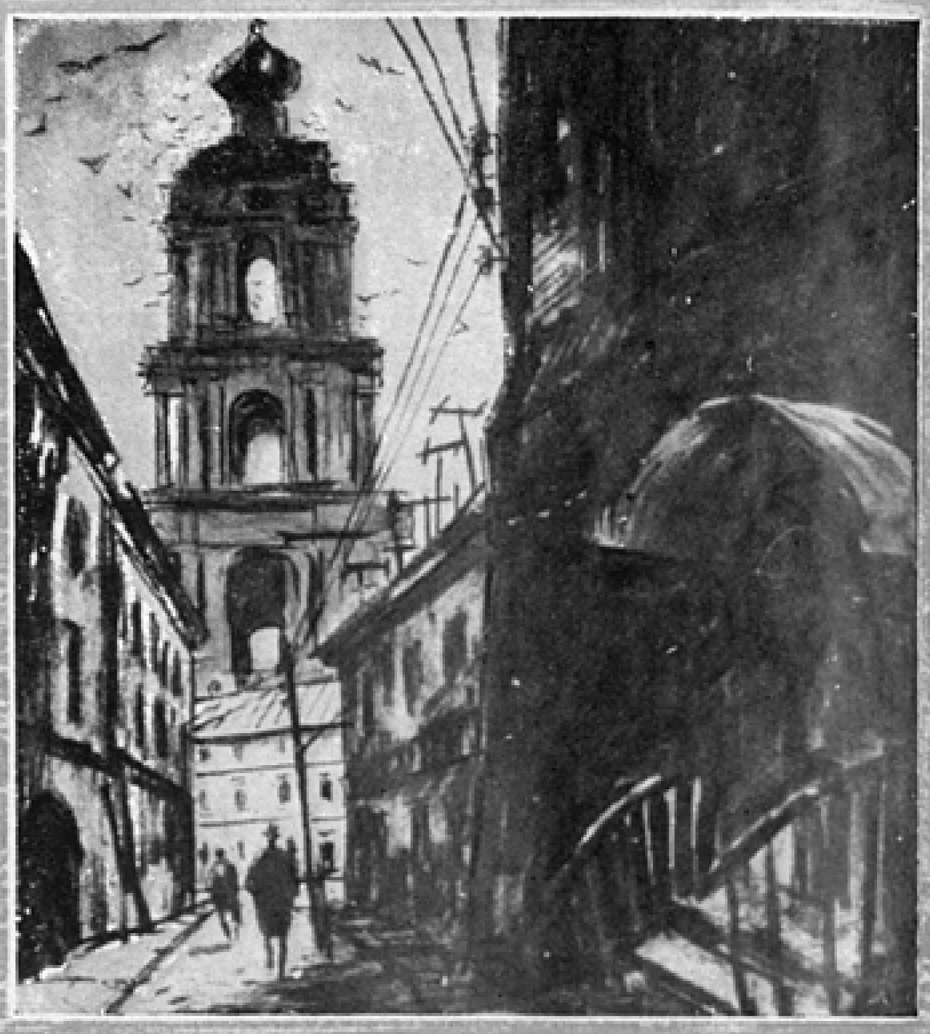














ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Президенту Академии педагогических наук РСФСР И. А. Каирову

Уважаемый товарищ президент!

Позвольте привлечь Ваше внимание к проблеме: ш к о л а и к и н о.

Нет нужды убеждать Вас в том, что школьники очень любят кино. Даже литература с трудом соперничает с киноэкраном в силе непосредственного воздействия на воображение, на душу ребенка, подростка, юноши.

Как важен союз между школой и киноискусством в борьбе за коммунистическое воспитание новых поколений!

Увы, школа и кино, семья и кино часто оказываются не союзниками, а чуть ли не противниками. Не пустить ребенка в кино—это популярная и, кажется, самая распространенная мера педагогически-родительского взыскания. Убежать из школы в кинотеатр—это, может быть, самая распространенная разновидность дисциплинарного проступка школьника.

Да, школа и кино чаще спорят, чем ладят между собой, а для некоторых учителей «киношка»—это привычное бранное слово.

Только самые проницательные и умелые, хорошо эстетически подготовленные учителя не жалеют времени на разговор с классом о природе киноискусства, лучших и худших фильмах, о выразительных средствах кинематографии.

Школьник, получающий аттестат зрелости, имеет представление о природе художественной литературы, о ее истории, о ее шедеврах—отечественных и зарубежных. Ему понятны литературоведческие термины. Ему дороги имена великих мастеров поэзии, прозы, драматургии. Но свое киноведческое образование он получает главным образом во дворе, в разговорах со сверстниками.

В самое последнее время первые шаги в пропаганде элементарной кинематографической грамотности делает телевидение. Телестудии начали популяризировать творчество великих кинематографистов. Такие понятия, как, скажем, «киносценарий», «монтаж», «кинорежиссура», становятся известными

самым широким кругам зрителей, в том числе и школьникам. Но сама-то школа остается в стороне от нравственного и эстетического воспитания детей средствами экранного искусства.

Учитель, действуя согласно учебным программам, уделяет десятки и сотни часов разъяснению достоинств и сущности литературных произведений многих веков—и это прекрасно. Но эти же программы позволяют ему ограничиться лишь беглыми упоминаниями о самых выдающихся произведениях кино. Даже о тех, которые потрясают душу школьника.

Удельный вес кино в духовной жизни современников становится все большим. Но удельный вес кинематографии в школьных занятиях неизменно мизерен.

Мы не сомневаемся в том, что чуткие учителя, зная, как интересуют фильмы их воспитанников, с радостью внесли бы поправки в программы, по своей инициативе сделали бы кинематографию союзницей в борьбе за душу школьника. Но для этого они сами должны знать историю и теорию киноискусства в каких-то достаточных пределах.

Однако их не учили в педагогических институтах основам киноэстетики. А книг, позволяющих учителю стать образованным в этом отношении человеком, слишком мало. Они выпускаются ничтожными тиражами и немедленно исчезают с полок книжных магазинов. Ни издательство «Искусство», ни Учпедгиз пока не позаботились об издании кинобиблиотеки в помощь учителю, где излагались бы необходимые исторические и теоретические знания по этому предмету.

Предприимчивый учитель, живущий и работающий в Москве, ходит со своими учениками и в Центральный детский театр, и в МХАТ, и на оперные спектакли, чтобы расширить их эстетический кругозор, усилить воздействие пушкинского, гоголевского, тургеневского слова зрительными образами. А вот учитель, работающий в поселковой, колхозной, совхозной школе, имеет возможность посетить с детьми только киносеанс в местном клубе. В этом отношении кинематография—верная его помощница, она проникает в те маленькие города, в те новые поселения тружеников семилетки, где нет еще ни театров, ни выставок, ни концертных залов. Но надо же подобрать педагогический, учительский «ключ» к фильму, чтобы он вошел в школьную жизнь как средство умственного и эмоционального воздействия на ребенка. А для этого опять-таки учитель должен знать кино!

Среди наших ребят с каждым годом все больше и больше кинолюбителей. Появляются школьные самодеятельные киностудии. Вот поистине несравненное по своей занимательности средство вовлечь подростков в непосредственное наблюдение за общественной жизнью! Киностудия в школе может стать одним из самых привлекательных очагов духовной жизни молодежи. Но надо же учителю самому быть хоть в какой-то степени кинематографистом, чтобы возглавить кинолюбителей-школьников! Теперь любительская киноаппаратура становится доступной для школы, а родители охотно окажут материальную помощь детской и юношеской киностудии—если учитель докажет, что есть в ней прок. Предшественники наших школьных учителей позавидовали бы такому удивительному средству в руках воспитателя! Так давайте же используем его возможности гораздо шире, чем это делается сейчас.

Очевидно, необходимо наладить издание популярной литературы—с участием Учпедгиза, издательства «Искусство», Центрального кинолектория, которая помогла бы школьному учителю не только ориентироваться в кинолюбительстве, но и стать знатоком, вожаком в этой новой интереснейшей области народного творчества.

Уже давно стало ясно, что в учебные планы педагогических вузов и техникумов надо включить специальный курс элементарного киноведения. Об этом писали на страницах нашего журнала преподаватель ВГИКа Л. Фрадкин, заслуженная учительница РСФСР Д. Шевелева, работник ЦК ВЛКСМ Л. Спиридонов, член президиума правления Московского городского отделения Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний К. Сиземов. Будущие учителя должны научиться пользоваться всем тем, что предоставляет в их распоряжение кинематография,—здесь и героика лучших наших революционных фильмов, и правдивые кинокартины о людях пятилеток и семилетки, и лучшие экранизации классики, и поэтические киноповести о детстве, отрочестве, юности в стране социализма.

Нужно создать «фильмы о фильмах», раскрывающие природу творчества С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, Д. Вертова, Ч. Чаплина, Р. Клера, Й. Ивенса, Де Сика и других выдающихся мастеров. Это могут быть «киноальманахи», в которых рассказ о жизненном пути, об эстетическом кредо того или другого мастера умело сочетается с показом лучших образцов его творчества. Какие широкие эстетические горизонты откроются перед юными зрителями, насколько лучше, тоньше будут они понимать, фильм! Ведь часто юному зрителю доступна лишь фабула классического фильма, а его особенный «язык» художественная индивидуальность остаются непонятыми, недоступными.

Школа должна эстетически вооружить своего воспитанника против пошлого, мещанского фильма, против киномакулатуры, все еще проникающей время от времени на наши экраны, — здесь и печально знаменитый «сверхчеловек» из многосерийного «Тарзана», и безобидные на первый взгляд, но совершенно бюргерские «Фанфары любви», и неудачные изделия некоторых отечественных студий, не умеющих найти живую тему, реалистические образы в современности. Сближение школы с подлинно художественной кинематографией немыслимо без сопротивления дрянной, плоской, фальшивой киностряпне.

Очевидно, школы должны получить возможность показывать учащимся лучшие фильмы, выбывшие из коммерческого проката. По этому поводу преподаватель Липецкого пединститута Б. Кривенко писал в нашем журнале: «... многие наши зрители просто не знают картин Чаплина, не знают по крайней мере зрители, родившиеся, например, в 1930 году и позже, то есть молодежь... Поэтому самая яркая статья о творчестве Чаплина в журнале едва ли вполовину достигает цели».

Тов. Б. Кривенко верно пишет о необходимости учить будущих учителей основам киноведения и при этом замечает: «Однако в нынешних условиях, когда руководители вузов озабочены максимальной разгрузкой студентов от обязательных занятий, вопрос о введении нового курса может быть решен положительно не сразу и не скоро. Поэтому неплохо было бы вначале, в качестве опыта рекомендовать такой курс как факультативный. В зависимости от решения этого вопроса, вероятно, находится и другой — об учебных фильмах по киноэстетике. До создания подобных фильмов желательно сделать несколько узкопленочных роликов с отрывками (так сказать, «киноцитатами») из классических фильмов, чтобы можно было наглядно продемонстрировать основные выразительные средства кино: план, ракурс, композицию кадра, монтаж и т. д.».

Мы привели отрывки из письма, во многих отношениях типического. Многие, очень многие преподаватели средней и высшей школы точно так же считают, что к проблеме сближения педагогики с кинематографией мы приступаем с немалым и недопустимым запозданием.

Здесь ничего не говорится о деятельности «Школфильма» и выпущенных им кинопособиях по различным предметам. Ни для кого не секрет, что перед «Школфильмом» ставились весьма ограниченные задачи и эта организация ни в коей мере не решала ту большую проблему, о которой здесь идет речь, — проблему превращения кино в могучего союзника и единомышленника школы.

Одна из чрезвычайно важных сторон этой проблемы — увеличение выпуска фильмов, специально предназначенных для детей и юношества. Все чаще раздаются голоса представителей комсомола и педагогов средней школы, требующих возродить или создать заново студию «Детфильм». Академия педагогических наук должна сказать по этому поводу свое веское слово.

Во многих буржуазных странах педагоги — и притом не только прогрессивные, но и реакционные — давно обратили внимание на кино как на сильнейшее средство школьного и внешкольного воспитания. Ученые Сорбонны систематически интересуются «фильмологией», изучая средства идейного влияния на молодежь. Ватикан весьма активно вмешивается в кинематографическую жизнь Италии и других стран, диктует — насколько это в его силах — и выбор кинорепертуара для молодежи, и формы его показа. Религиозные и школьные общества США деятельно вторгаются в кинематографическую жизнь, борясь против прогрессивных тенденций в ней, против правдивого отражения социальной жизни. Принятый в США цензурный «кодекс Хейса» направлен лишь на словах против порнографии и человеконенавистничества, на самом же деле обращен против фильмов, затрагивающих социальные конфликты. Буржуазная педагогика пытается приспособить кино к своим задачам и действует в этом направлении не первый год.

Наша цель — соединить благородные задачи советской школы и кинематографии в воспитании мужественных, чистых душой, непримиримых к злу советских людей, строящих коммунизм.

Могучая сила стучится в двери советской школы. Надо отворить эти двери, товарищ президент Академии педагогических наук!

Если вопросы, поставленные здесь, представляются Вам существенными, мы предлагаем обсудить их на встрече педагогов и кинематографистов.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Коротко о важном

Василий Соловьев

Пришло время

О воплощении современной темы в киноискусстве сейчас много говорится в печати, на различных совещаниях и конференциях. Художественным воплощением современности в кино часто недовольны зрители, недовольны и мы сами— первые зрители своих произведений. И даже тогда, когда мы смотрим такие хорошие фильмы на современную тему,как, например, «Отчий дом», остается все же чувство неудовлетворенности. В чем же дело?

Предощущение нового содержания, нетерпеливое желание поскорее встретиться с ним— вот главная причина недовольства. В каких явлениях жизни нам хочется разобраться прежде всего? Какие вопросы назрели до такой степени, что ответы на них мы желаем получить немедленно?

Когда первая крохотная звездочка, изготовленная человеческими руками, полетела над континентами и зазвучали над миром ее приветливые: «бип-бип-бип...», —всех жителей земного шара охватило восхищение. У нас, советских людей, к восхищению прибавилось и чувство гордости. Ведь во всем мире назвали эту звездочку русским словом «спутник».

Когда ночью 14 сентября 1959 года московское радио сообщило, что отправленный с Земли вымпел благополучно принят Луной, мир снова выразил свой восторг по поводу этого события. Вместе с чувством восторга советский народ испытывал и чувство патриотической гордости—на серебристых лепестках вымпела было выбито: «СССР».

Когда выяснилось, что на той стороне Луны, которую она так долго и ревниво скрывала от людей, имеется и море Москвы, и даже горный хребет Советский,—мир уже не мог не признать, что честь открытия космической эры в истории человечества прочно принадлежит нам—советским людям.

Да, наступила на земле космическая эра. Для многих из нас новая эра «накатила» неожиданно, стремительно, с ошеломляющими достижениями науки и техники, с загадочными словами, вроде «кибернетики» и «астронавтики», с новым ритмом жизни, с невиданным доселе сближением новейших достижений науки и техники с производством, с влиянием этих достижений на политику.

Кибернетические машины управляют станками-автоматами и заводами-автоматами. Математические машины за смену производят такое количество вычислений, на которое знаменитому математику Лобачевскому понадобилась бы целая жизнь. На реактивном лайнере можно утром вылететь из Владивостока и утром того же дня приземлиться в Москве на Внуковском аэродроме.

Теперь даже нормальный обыватель, чтобы считаться человеком «образованным», обязан знать имена Эйнштейна и Циолковского. Между тем совсем недавно этому обывателю достаточно было знать, например, отчество пушкинской Татьяны или характерную особенность песенки Томского из «Пиковой дамы», чтобы выходить победителем в викторинах и при разгадывании кроссвордов.

Я помню старика, который семьдесят с лишним лет своей жизни безвыездно прожил в деревне, не побывав ни разу даже в районном центре. Каково было представление о ходе времени и о мире вообще у этого человека?.. Но если бы внуки его сознательно захотели отгородиться от жизни в той же

деревне, им не удалось бы этого сделать. К ним пришла грамотность. Радио и книги вошли в каждый дом. В самых удаленных от культурных центров уголках страны—в тайге, в степях и высоко в горах—показывают фильмы, и от знания, от искусства теперь невозможно укрыться...

Все это—а не только спутники и лунники—приметы новой эры. Она наступила. И пришла она со своими сложнейшими проблемами.

Спутники летают вокруг всей планеты, ибо для них не может существовать государственных границ. В последний Геофизический год ученые шестидесяти пяти стран мира объединились, чтобы сообща изучить планету, на которой все мы живем.

Создатели конкретной музыки и абстрактной живописи называют свои творения «искусством космической эры».

Стиляги всех стран называют себя «поколением водородной бомбы».

Множество людей не поспело за стремительным рывком передового отряда человечества. Множество отставших оказалось во втором и третьем эшелоне жизни. Перед ними встал вопрос: как жить дальше? Чтобы чувствовать удовлетворение от жизни, надо за что-то уважать себя. Чтобы уважать себя, надо чувствовать под ногами твердую опору каких-то принципов.

—Говорят все: «спутники», «спутники». А чего это—никак не пойму,—говорила одна старушка руководителю секты баптистов. И старичок баптист давал такое «разъяснение»:

—Спутник, это... железный такой. Летает он кругом. Наматывает. Как намотает—конец... Только суета все это. Ничего этого не надо, а надо готовиться к жизни вечной. Богу молиться надо.

Так некоторые решили проблему современных знаний. «Не знаю и горжусь этим»—стало их девизом. Правда, народные университеты культуры, которые бурно создаются по всей стране—даже в отдельных колхозах и при отдельных домоуправлениях,—говорят о совсем ином решении той же проблемы. Но... секты существуют. И одна только православная церковь имеет на территории нашей страны целый ряд мужских и женских монастырей, большое число храмов, восемь семинарий и две духовные академии!

Некоторые участники дискуссии, развернувшейся недавно на страницах «Комсомольской правды», заявили, что искусство вообще отомрет в космическую эру. Разумеется, это утверждение говорит только о раздумьях части молодежи, о стремлении «узнать в лицо» наступившую эру, но никак не отражает реальное положение вещей. Ведь не случайно же художественная самодеятельность таким пышным и прекрасным цветом развернулась именно теперь. Народные хоры, симфонические оркестры при заводах и колхозах, народные театры—это тоже приметы нового времени. Огромные массы народа двинулись к вершинам человеческих достижений как в науке, так и в искусстве!

Могут ли узнать наши зрители в произведениях на современную тему и наступившее время, и свои раздумья по поводу этих перемен? Увы, пока нет.

Наша страна дала миру приметы новой эры как в области науки и техники, так и в области политики. Кинематографисты, писатели и журналисты, побывавшие в последнее время за рубежом, рассказывают, что и зарубежные зрители ждут от нашего искусства человеческих примет новой эры—примет новой морали, новых нравов, новых взаимоотношений между людьми.

Может быть, разговоры о морали и нравах будущего беспредметны, преждевременны? Нет. Для советских людей будущее имеет вполне определенное название—коммунизм. Мы уже приступили к созданию материальной базы коммунизма. А молодежные бригады коммунистического труда уже сейчас хотят не только работать, но и жить по-коммунистически.

Разглядеть в жизни приметы новых, коммунистических взаимоотношений—наша обязанность, показать их всему миру—наш долг.

По существу, речь идет об освоении нами нового, большого и очень сложного мира идей. Этим, на мой взгляд, объясняется и некоторая заминка в развитии современной темы, и молчание в последних кинопроизведениях по поводу новых примет времени. Мы все понимаем, что походя, мимоходом о больших переменах в мире говорить нельзя. Осмыслить же их—не так просто. Но это будет сделано. Новое содержание стучится в наши произведения и войдет в них.

Мне думается, однако, что начало освоению новых идей положено. Я говорю о фильме Александра Петровича Довженко «Поэма о море». Новые эпохи в жизни народов, которые находят отражение в крупнейших произведениях искусства, требуют новых средств выразительности. И художники довженков-

ского склада находят эти средства, вмещающие огромное содержание, создают элементы новой поэтики. В какой-то степени новая поэтика напоминает новую азбуку, которую надо предварительно изучить, чтобы научиться понимать новое произведение. И как люди, не усвоившие «азбуки» балета и серьезной музыки, лишены возможности насладиться произведениями Бетховена или Чайковского, не способны осознать, в чем заключается величие Улановой, так и некоторые зрители, которых критика не привела к пониманию современных эстетических, художественных приемов, открытых Довженко в «Поэме о море», не смогли понять этого выдающегося произведения. Думаю, если мы—особенно молодые кинематографисты—не изучим и не поймем того, что уже достигнуто в «Поэме о море», нам долго придется еще топтаться на месте и никакое новое содержание не дастся нам в руки... Впрочем, вполне возможно, что в данном случае я прав лишь отчасти, это относится только к тем из нас, кто хочет стать продолжателями довженковских традиций в советском кино.

Мне хочется привести одно высказывание Александра Петровича Довженко, которое было адресовано еще в 1950 году нам—студентам сценарного факультета ВГИКа. Он говорил:

—В этот самый момент, когда мы сидим с вами здесь и беседуем, прислушайтесь... колхозники поднимают миллионы гектаров земли, чтобы добыть хлеб для нас. Вы слышите?.. Наши современники закладывают новые города и моря, перегораживают великие реки. А в светлой операционной руки хирурга держат живое человеческое сердце, делают операцию на нем... Таков каждый момент нашей жизни. И в какой-то из них вы должны будете встать и сказать: «Послушайте меня, пожалуйста, товарищи современники, я прошу вас. Отвлекитесь на время от своих великих дел и святого отдыха своего. Я хочу рассказать вам о вашей жизни такое, чего вы не знаете еще...»

Пришло время для всех нас—встать и рассказать нашим современникам о сегодняшнем дне, о великих, сложных и прекрасных процессах, происходящих в стране и мире.

Александр Караганов

Не рассчитывайте на грим!

Года два тому назад, говоря о фильмах, посвященных 40-летию Октября, некоторые наши критики с радостью сообщали о выпуске ряда кинокартин с образом Ленина. С тех пор на экранах страны появилось еще несколько таких фильмов—казалось бы, оснований для радости прибавилось. Но не о радости, а о тревоге мне хочется сегодня говорить.

Если в искусстве качество всегда предпочтительнее количества, то в данном случае требование это приобретает особую непререкаемость.

У каждого советского человека есть свое представление о Ленине. У одних оно рождено воспоминаниями о виденном и пережитом, у других сложилось по рассказам очевидцев, по книгам, произведениям искусства. Этому представлению, обогащенному современной борьбой партии за ленинизм, подсудно любое произведение о Ленине. Художник не может, не имеет права забывать о том, как глубоко отзываются в душе советского человека встречи с образом Ленина, появление Ленина на экране: в любви к Ленину высокие гражданские чувства соединяются с очень интимными, таящимися в глубинах сердца волнениями.

И можно ли делать такие встречи обыденной повседневностью?

Можно ли выпускать фильмы, где образ Ленина не постигнут изнутри и Ленин появляется лишь в незначительных эпизодах, не играющих существенной роли в развитии сюжета, действия?

Вопросы эти—не пустая риторика. Вспомним «В дни Октября», «День первый», «Коммунист», «Они были первыми», «Пролог», «Лично известен»... Кинокартины эти неравноценны по художеству. Есть среди них и произведения «на среднем уровне» и такие отличные фильмы, как «Коммунист». Но, к великому сожалению, всех их объединяет один общий недостаток—неудача в кинематографическом воплощении образа Ленина.

В фильме «День первый» участие Ленина ограничено небольшим эпизодом: герой фильма встречается с Лениным и знакомит с ним свою жену; видя постоянные отлучки мужа, та готова была приревновать его, теперь же, узнав, что «соперницей» ее является революция, она успокоилась: встреча с Лениным помогла ей понять, что муж занят делом огромной важности. После того как эта сцена промелькнула на экране, я не мог не задаться вопросом: а нужна ли она была, не стали ли в данном случае авторы его рабом канона: раз, мол, фильм о революции, нужно показать образ Ленина.

В фильме «Они были первыми» неудачно подобранный и плохо загримированный под Ленина актер появляется в финале, чтобы сказать несколько слов участникам комсомольского съезда. В этой сцене художественный уровень хорошего фильма резко падает. А ведь сцена-то—с Лениным!

Несколько полнее образ Ленина включен в драматургию фильмов «Коммунист» и «Пролог». Но и там эпизоды, в которых появляется Владимир Ильич, не удовлетворяют—актерское решение образа оказалось неудачным.

Примеры такого рода можно умножить. Но, по-моему, и так ясно: и для политического и для эстетического воспитания зрителей лучше, если бы неудачных сцен в названных фильмах не было вовсе.

Я знаю, что некоторые кинематографисты не согласятся со мной, посчитают, что я не учитываю интересов дальнейшего накопления опыта работы над кинематографическим воплощением образа Ленина. И тем не менее, учитывая особое наше отношение к ленинским сценам, я настаиваю на своем мнении: только безусловная победа сценариста, режиссера, актера в воплощении великого образа дает им моральное право выпускать на экран фильм с Лениным—требовательность тут нужна десятикратная!

Оппоненты могут сказать: для того чтобы появился фильм «Рассказы о Ленине», нужно было сделать десяток других кинокартин. Да, в решении этой, как и других сложных задач искусства, нужны настойчивые искания, нужен эксперимент. Но, может быть, в тех случаях, когда искания не дают необходимого результата, все же следует смелее идти на дополнительные затраты, на перестройку соответствующих сцен фильма или на полное их изъятие?

Все эти вопросы нуждаются в серьезном, вдумчивом обсуждении. И, во всяком случае, каков бы ни был его итог, надо решительно повысить требовательность к фильмам, воссоздающим образ Ленина, и не выпускать на экран тех картин, где внутренняя правда образа подменяется ухищрениями гримера и чередованием «похожих» поз. Такие сцены могут оскорбить самые святые чувства советского человека, чье сердце наполнено любовью к Владимиру Ильичу.

Лия Дербышева

Когда кинопублицистика становится искусством?

Документальный фильм... Прочтя эти два слова на киноафише, зритель порой не торопится приобрести билеты. Почему? Да ведь частенько на наших экранах демонстрируются картины скучные, однообразные, сделанные без особой выдумки и авторского вдохновения.

У нас есть все для того, чтобы советские документальные фильмы были лучшими в мире. У нас есть способные творческие кадры, опыт, первоклассная техника, жизнь нам поминутно подсказывает великолепные темы.

Не хватает нам одного, и, по-моему, самого главного—дерзания, смелости.

Хороший документальный фильм по силе воздействия на зрителя не имеет себе равных, ибо что может быть сильнее большой интересной мысли, раскрытой и доказанной на документальном материале.

Безусловно, нужны и видовые фильмы, и лирические зарисовки, и обычные информации о тех или иных заслуживающих внимания событиях. Но все-таки основой нашей работы, вернее, гордостью нашей должны быть фильмы-размышления, фильмы с философским раздумьем о жизни, о человеческих характерах, о взаимоотношениях людей.

Очень часто наше режиссерское мастерство

ограничивается тем, что мы, умело сочетая изображение, текст и музыку в единое ритмическое целое, подаем с экрана давно известные мысли. Мы просто о чем-то информируем зрителей, и только.

Очень редко мы становимся по-настоящему авторами своих произведений, произведений, которые бы волновали зрителя открытиями, размышлениями, постановкой проблемных вопросов. Без этого же нельзя считаться настоящим художником!

К большому сожалению, среди некоторых работников документального кино укоренилась мысль, что документальные фильмы должны лишь добросовестно и объективно передавать то, что происходит в нашей жизни.

Часто из уст кинодокументалистов-профессионалов можно услышать советы: «Делай больше частей, материал необычный, зритель этой страны не видел, ему будет интересно», или: «Зачем ты подчиняешь материал своим собственным мыслям? Ты его насилуешь. Покажи нам событие, как оно есть, а твои мысли по этому поводу никого не интересуют!»

Но ведь так было еще на заре рождения кинематографа, когда братья Люмьер выступили в роли проводников на экран кусочков действительности, заснятых объективом киноаппарата. Они ошеломляли зрителя показом диких зверей Африки, движущегося поезда и т. д. Это была объективная правда, и зритель был доволен. С тех пор прошло больше полувека. Стал другим кинематограф, стал другим и зритель. Но мы до сих пор занимаемся «монтажом аттракционов», до сих пор спекулируем на эффектном материале, считая, что он вытянет нас из болота нашей режиссерской беспомощности. Отсюда затянутые картины, примитивность формы и прочие наши беды.

А ведь теперь путевой очерк из той же Африки—это уже не только клыкастые звери; теперь при создании путевого очерка требуется социальное осмысливание материала. Впрочем, это относится к любой теме. Возьмем, например, строительство нового дома. Это же может быть большой философский разговор о новоселах.

Успех фильма зависит от осмысливания режиссером материала, от умелого подбора фактов, от эмоциональности, взволнованности повествования.

Почему писатели-очеркисты, вернувшись из поездки, будь то поездка за границу или в любой уголок нашей Родины, могут поделиться с читателем своими мыслями, чувствами, рассказать о стране, людях так, как они увидели их своими глазами.

В документальном кино, к сожалению, очень редко без титров, «без обложки» мы можем узнать, кто именно делал картину.

У нас на студии есть большой тематический план на 1960 год. В этом плане много тем. Беру на выбор одну: «Женщина-мать».

Можно решать ее прямолинейно, показать, в частности, как много дает женщине-матери наше государство. Это будет объективная правда (кстати, на эту тему уже отснято много сотен метров пленки).

А можно решить и по-другому. Показать, например, как трудно матери растить детей, несмотря на все, что дает ей Родина. Воспитание связано с постоянной тревогой за будущего человека. Каким он станет? Честным или лгунишкой? Храбрым или трусом? Добрым или жадным? Трудолюбивым или лентяем? Здоровым или больным? Вырастить человека очень трудно, но еще страшнее мысль, что его можно потерять. А это уже связано с большой, священной темой борьбы женщин за мир во всем мире.

Или вот еще другая числящаяся в плане тема: «Советские геологи». Первая мысль, которая напрашивается, лежит на поверхности: идут нехожеными тропами усталые геологи, в помощь им государство непрерывно готовит новую, невиданную технику, оборудование, снаряжение, и благодаря этому геологи наверняка найдут то, что ищут. Ту же тему можно решить по-другому. Это будет рассказ о поиске, о том, как люди идут к цели. Родилась, к примеру, у одного геолога еще неясная мысль о возможных находках в каком-либо районе страны. И вот этому человеку поверили другие люди.

Над решением поставленной им задачи думают многие, снаряжаются большие экспедиции. И тема о геологах может вырасти в большой разговор о том, что в нашей стране творчески мыслящий человек не одинок, его поддержат, к нему прислушаются, в него поверят. А это придаст фильму большое социальное звучание.

Мы вступили в новый творческий год. Очень бы хотелось, чтобы в этом году была, наконец, объявлена война серятине и обезличке, чтобы каждый режиссер-документалист чувствовал внутреннюю потребность решать любую тему нашего плана творчески—осмысленно, глубоко, дерзновенно.

Т. Таги-Заде

По-коммунистически относиться к творческому труду

Кинематографисты всюду говорят в своих выступлениях о необходимости создавать хорошие фильмы на актуальные темы современности. Все—за это. А полноценных фильмов о наших замечательных днях и людях мало. Почему? Называют много причин. Я хочу поговорить об одной, по-моему, самой главной.

Нельзя глубоко и правдиво воссоздать образ передовых советских людей, вроде Валентины Гагановой или Николая Мануковского, если не знаешь всех подробностей о них—их человеческих судеб, процесс становления характера, мировоззрения, как зародилась у них мысль о патриотических новаторских начинаниях, как добились они успеха.

А проникнуть глубоко в психологию, во внутренний мир нашего героя, скажем, члена бригады коммунистического труда, мы сможем лишь тогда, когда сами будем по-коммунистически мыслить, чувствовать, относиться к своему творчеству.

Можно сказать, что многие из нас, кинематографистов, живут и работают так же, как десятилетия назад. Мало еще в нашей среде таких проявлений нового отношения к труду, какие стали распространенными за последнее время в различных кругах советского общества. К примеру: врачи в свободное время едут бесплатно принимать больных в поликлиники, заводские амбулатории. Представители интеллигенции выступают бесплатно с лекциями и докладами перед рабочей и сельской аудиторией. Пора вовлечь в это движение кинематографистов. Не надо думать, что новаторство, повышение производительности труда, появление бригад коммунистического труда, словом, все, что направлено к перевыполнению планов семилетки, связано только с индустрией или сельским хозяйством. В области культуры также есть место для коммунистической инициативы.

На Бакинской студии наша группа решила дополнительно к основному фильму, сверх плана, сделать двухчастевую художественную короткометражку. Работали бесплатно и режиссеры, и оператор, и артисты, и осветители, и рабочие вспомогательных цехов, отдавали труду свои выходные дни. И что же?

Начался переполох. Почему, дескать, действуете не по плану? Да ведь мы мечтали сделать приятный сюрприз и не хотели кричать об этом заранее, пока не доведем работу до успешного конца. А студия «рисковала» только тем, что могла получить дополнительную продукцию—ведь сам эксперимент, даже в случае неудачи, ей ничего не стоил. Так погубили хорошую инициативу...

Кино—искусство коллективное. Но дух коллективизма, чувство коллективной ответственности за создаваемый фильм царит, в лучшем случае, лишь в пределах съемочной группы. Друзья по искусству, кажется мне, должны «болеть» за то, что делают их соседи, должны интересоваться, как идет работа рядом, должны быть готовы оказать творческую помощь (я говорю здесь не о платной консультации и не о ненужном «опекунстве», а именно о дружеской, товарищеской, творческой заинтересованности и помощи с их стороны). Между нами должна быть такая же крепкая творческая дружба и взаимопомощь, какие были, скажем, между композиторами «Могучей кучки». Сколько можно привести примеров, когда один художник отдавал другому выношенный им сюжет, когда всю глубину своего ума и сердца вкладывал в работу товарища, переживал, как свои собственные, его неудачи, боролся и за его творческую судьбу и за судьбу его произведения.

К сожалению, в нашей кинематографической среде нередки случаи секретничанья, желание работать «келейно», а по поводу готового фильма высказать коллеге на всякий случай неумеренные похвалы, приносящие не пользу, а вред.

Необходимы искренность, прямолинейность, принципиальность, доброжелательность, теплое и в то же время взыскательное отношение друг к другу во всех наших производственных, общественных и личных контактах.

Художнику, который сам мыслит и относится к окружающему по-коммунистически, легче будет понять психологию тех героев наших дней, о которых он должен рассказать во вдохновенных произведениях на современную тему.

г. Баку

Леонид Трахтенберг

Техник или художник?

Кинодраматургия и режиссура, операторское мастерство и творчество кинохудожников в своих истоках соприкасаются с богатым наследием литературы, театра, живописи, архитектуры.

С. М. Эйзенштейн в своих трудах подчеркивал органичность и «генетическую» последовательность подобной связи.

Но такого наследия нет в области звуковой композиции фильма.

В самом деле, какое искусство прежде было в состоянии реально запечатлеть и воспроизвести окружающий нас мир звуков?

Отсутствие традиций, опыта в известной мере сказалось как на развитии искусства владения звуком в кино, так и на самом понимании сущности и роли звука в кинопроизведении.

Когда обсуждают тот или иной фильм, звукооператорской работы редко касаются — отчасти из-за того, что не всегда ясно представляют себе предмет обсуждения; не находят даже подходящих терминов для определения роли звука в кинокомпозиции.

Немаловажную роль в этом сыграли условия, в которых родилась и развивалась новая творческая профессия. У нас есть превосходные мастера звукооператорского искусства. Но есть и такие звукооператоры, которые не справляются со своими творческими задачами.

Такое положение сложилось не случайно.

Переход всей кинематографии на производство звуковых картин произошел в очень короткий срок, и сразу же потребовалось значительное количество звукооператоров.

Никакое учебное заведение не готовило работников этой новой профессии — они подбирались стихийно, и не все оказались способными для творческой работы в искусстве.

Вопрос о подготовке звукооператоров поднимался уже не раз. Более десяти лет назад в журнале «Искусство кино» (№ 4, 1948), в статье «Художники звука», указывалось на целесообразность создания специального факультета при ВГИКе.

Недавно при Ленинградском институте киноинженеров, хотя там нет искусствоведческих кафедр, была организована звукооператорская группа; но это мероприятие не решает проблемы.

Звукооператорская молодежь должна получать кинематографическое образование во ВГИКе, воспитываться в среде будущих кинематографистов других профессий; творческие контакты звукооператоров с режиссерами, актерами, сценаристами должны зарождаться еще в студенческие годы, в стенах института.

Создание звукооператорского факультета содействовало бы также разработке ряда теоретических вопросов современного искусства кино.

●

Да, никакое искусство прежде не в состоянии было реально запечатлеть окружающий нас мир звуков. Это стало возможным только в результате развития многих отраслей науки и техники.

Немой кинематограф стал искусством еще в те годы, когда техника его была относительно несложной. Звуковой же кинематограф с самого начала стал применять сложную аппаратуру; уже в первых фильмах для реализации художественных задач звукооператоры пользовались различными техническими средствами. Обилие специальной техники породило у некоторых кинематографистов тенденцию недооценки творческой роли звукооператора в создании фильма. Неверное понимание сущности звукооператорского мастерства мешало и мешает развитию нашего искусства, отрицательно сказывается на художественных достоинствах фильмов.

Конечно, в распоряжении звукооператора находится весьма сложная техника, но это отнюдь не делает его профессию технической.

Техника кино с течением времени будет все более и более развиваться, каждая из творческих профессий в кинематографии будет получать все больше техники, однако их художественные функции от этого будут не сужаться, а наоборот — расширяться.

Так, например, с появлением стереофонии звуковое кино поднялось в своем развитии на новую ступень, кинематограф приобрел новые художественные возможности. Одновременно возросли и художественные функции звукооператора.

●

Попытаемся показать, в чем же состоит творческая роль звукооператора при создании художественной кинокартины.

Основой будущего фильма является, как известно, сценарий и режиссерский замысел его воплощения. Только ясно представив себе всю систему образов будущего фильма, звукооператор может правильно построить свою работу.

О работе над проектом звукового построения фильма мы расскажем дальше, а пока посмотрим, как на различных этапах создания кинокартины проявляется искусство звукооператора.

Звукооператор на съемке должен представить себе пока еще не существующий кадр, точнее, ряд кадров будущей картины, и вести запись так, чтобы создать звуко-зрительное композиционное единство изображаемой сцены. В диалоге всегда складывается своеобразная тональность речи, но она в той или иной мере нарушается, когда сцена для съемки расчленяется и отдельные фразы или даже части одной фразы приходится записывать вне их целостной, естественной взаимосвязи.

Звукооператор учитывает сочетание различных планов в последующем монтаже; представляя себе монтажную структуру сцены, он по своим слуховым ощущениям и представлениям добивается в записи таких звучаний, которые сделали бы неощутимым в фонограмме диалога деление на отдельные планы.

Нужно учесть, что в один день на пленке фиксируется ограниченный полезный метраж и часто продолжение или начало какого-либо отснятого ранее куска снимается после перерыва в несколько дней, а то и недель. Чтобы создать впечатление непрерывного действия, звукооператор должен обладать не только звуковой памятью, но также искусством управлять при записи модуляциями и акустической окраской голосов.

Современный кинокадр не статичен, движения актеров сочетаются с динамикой съемочной камеры. Искусно пользуясь микрофонами, звукооператор добивается «присутствия» звука в условиях самых сложных мизансцен и панорам, подбирая по слуху наиболее благоприятные позиции микрофонов. При этом он действует в ограничивающих условиях декораций, кадра, операторского освещения.

Благодаря чуткому слуховому контролю звукооператор находится в наитеснейшем контакте с актерами, улавливает подчас интонации, не слышимые даже режиссером.

Во время репетиций и в момент съемки звукооператор, вслушиваясь в произношение актеров, помогает им, а также режиссеру в отработке диалога, добиваясь наибольшей выразительности голосов в фонограмме.

Вспомним превосходную звукооператорскую работу В. Попова в фильме «Без вины виноватые»: с какой яркостью передал он в звукозаписи все тонкости интонационных красок целой галереи персонажей Островского!

Позволим себе привести пример из практики операторской работы. Допустим, актер выразил свои чувства перед камерой игрой глаз; кинооператор, осветив узким пучком яркого света только глаза на лице актера, выделил в крупном плане наиболее выразительную деталь. Мы справедливо оцениваем это как проявление операторского мастерства. А звукооператор? Вникнув в трактуемый образ, уловив в голосе актера нюансы, тонко передающие чувства его героя, звукооператор выбором позиции микрофона, подбором фильтров, микшированием выделяет едва различимые краски взволнованного голоса. И вот слова актера звучат с экрана с особой выразительностью — звукооператор, владея средствами своего искусства, открыл зрителю самые сокровенные нотки тонкой актерской интонации.

Чем крепче творческий контакт звукооператора с режиссером и актерами, чем теснее их взаимопонимание, тем удачней решает звукооператор художественные задачи при записи диалога.

Мы не касаемся здесь различных технических помех, но если звукооператор не владеет необходимым искусством, ему даже при самых благоприятных условиях на съемочной площадке приходится переозвучивать неудачно записанные эпизоды.

Нельзя отвергать тонирование, как метод озвучания отдельных эпизодов фильма, но когда переозвучивается много кадров, картина становится безжизненной. Можно ли представить себе фильм, с начала и до конца

снятый методом рирпроекции? Каково было бы его изобразительное качество?

Фильм «Моя дочь» озвучен от первого до последнего кадра. Пустые, невыразительные, лишенные естественных интонаций голоса сопровождают движения фигур на экране.

Недавно мы смотрели фильм «Шквал». Не говоря о том, что большая часть диалога переозвучена (к тому же неудачно), даже сохранившиеся в картине синхронно записанные фонограммы вызывают досаду. Вот, например, сцена совещания; она начинается с фразы девушки, снятой крупным планом, но голос ее доносится издалека, как это может быть только на кадре общего плана; затем реплику произносит председатель, сидящий здесь же рядом, но звучание его голоса неожиданно и резко приобретает такой акустический характер, как будто действие мгновенно перенеслось в другое помещение.

Не только запись диалога, но и вся работа по звуку в фильме «Шквал» выполнена слабо.

Здесь помимо недостаточного мастерства самого звукооператора сказалась, вероятно, неопытность постановочного коллектива, непонимание им роли звука в художественном фильме. А ведь материал картины содержит благоприятные возможности для драматургических решений в звуке: сюжетный конфликт идет на фоне грозных явлений природы.

•

Находясь на съемках в экспедиции, звукооператор ищет и записывает на пленку компоненты будущих шумовых и шумо-музыкальных композиций. Будь то музыкальный фольклор, звучания природы, индустриальные шумы, характерные звуковые элементы национальной или этнической формы — признаки места и времени изображаемых событий— звукооператор находит в них наиболее выразительные «нотки», которые бережно переносит на пленку.

Только чутко прислушиваясь к многообразию мира звуков, вообразив их в сочетании с будущими кадрами кинофильма, обладая творческой фантазией и художественным вкусом, можно остановить свой выбор и правильно запечатлеть в фонограмме фактуры звучаний.

Глубоко реалистическое произведение М. Шолохова требовало от участников кинопостановки «Тихого Дона» сохранить дух романа, его яркие интонации, передать естественность изображаемых на экране событий. Звукооператор Д. Флянгольц прекрасно справился с этой задачей. Не прибегая к имитациям в тонателье, к искусственному воссозданию среды событий, он непосредственно на местах съемок улавливал звуковые акценты, предугадывал их драматургическую силу и переносил на пленку.

В последних кадрах фильма, когда Григорий идет по замерзшей реке, на изображении не видно возникающих на льдинах и расходящихся под его ногами трещин, но слышно специфическое звучание шагов по хрупкому покрову; здесь звук не просто иллюстрация к картине — он имеет образный драматургический смысл.

В фильме много эпизодов с конницей. Понимая, что эти сцены, если их тонировать, станут фальшивыми, звукооператор добился синхронной съемки. От этого они приобрели особую достоверность: вы как бы ощущаете дыханием пыль, поднятую промчавшимся конем. Неспроста звукооператор стремился записывать все без исключения кадры на натуре синхронно. Возникающие в каждом плане шумовые детали от кадра к кадру складываются в живую атмосферу действия. Звуковая окраска фильма создает ощущение одушевленности в замечательной экранизации «Тихого Дона».

Очень хорошо использован звук в фильме «Павел Корчагин». Широкая гамма звуковых фактур играет подчас немалую роль в усилении драматургической остроты и выразительности различных сцен картины, например эпизодов постройки железной дороги.

Можно привести еще ряд творческих удач в звукооператорских работах. Но было бы неверно ограничиться положительными примерами.

Чувство неудовлетворенности испытываю я сам от звучания сцены Даши в степи (фильм «Восемнадцатый год»). Мне не удалось найти звукового решения эпизода, который должен быть наполнен тревогой. Отсутствие звуков, которые могли бы создать ощущение беспокойства и настороженности, делает сцену у костра несколько монотонной. Неудачно озвучены проскоки коней — имитация подчеркивает неуместную камерность эпизода.

Дефекты в звуковом решении фильма «Трое вышли из леса», по-моему, привели к тому, что многие натурные кадры этого фильма лишены жизни. Атмосфера жизненности в современном кино достигается, в частности, игрой второго звукового плана. «Немыми» в кар-

тине оказались даже эпизоды, где звуковой штрих мог заострить драматическую ситуацию.

Многие огрехи и неудачи объясняются поспешностью и неорганизованностью, с какими обычно проводится окончательная отделка фильма в дни монтажно-тонировочного периода.

Небрежно по звуковой композиции выполнен фронтовой комплекс в кинокартине «Дорогой мой человек». Некоторые звуковые акценты в этом фильме либо неуместны, либо неверны по своему тональному характеру. В начале фильма героиня перебегает через улицу, но звук ее шагов скорее напоминает топот арестантских башмаков; здесь дело не столько в правдоподобности звука, сколько в его несоответствии драматургической ситуации. Герои фильма смотрят в кинотеатре хронику испанских событий. Сеанс окончен, и вдруг загрохотали стулья: зрители встали со своих мест; это неуместный акцент после трагических кадров, наполненных взрывами бомб и гневным голосом диктора.

В фильме «Дорогой мой человек» есть и удачные звуковые решения, но они, к сожалению, не компенсируют досадных, с моей точки зрения, просчетов.

●

В звукозаписи для кино музыка приобретает совершенно особые черты. Возникает «мизансценическое» звучание: группы и отдельные инструменты можно выделять «крупным планом» или, наоборот, отдалять; можно добиться того, чтобы инструменты слабого звучания превалировали над инструментами большой мощности; можно деформировать звук, преднамеренно искажая тембр до неузнаваемости.

Никаким дирижированием невозможно интерпретировать партитуру подобным образом.

Как не вспомнить звукооператорскую работу В. Богданкевича и Б. Вольского в фильмах «Александр Невский» и «Иван Грозный», когда смелые эксперименты, осуществлявшиеся при непосредственном участии С. Прокофьева, приводили порой к изумительным результатам. В «Скоке свиньи» мы слышим фантастические звуки тевтонских труб, которых нет ни в каком оркестре. Этого удалось добиться изменением тембра валторны, искажением его в самой записи. В музыке к кадрам «Русь под игом монгольским» своеобразно звучат гобои, превалирующие над остальными инструментами оркестра.

Благодаря творческому контакту с композитором и дирижером, ясно представляя себе художественную задачу и владея мастерством воплощения, звукооператор раскрывает партитуру с особой, кинематографической выразительностью.

Механическая фиксация музыки без участия звукооператора как художника приводит к резким искажениям и хаотичности звучания.

Распределением микрофонов, расстановкой музыкальных групп, микшированием звукооператор запечатлевает на пленке все многозвучие оркестра, рисунок музыкального произведения, его краски и нюансы. Тонкий слух и художественный вкус, чувство ритма и гармонии позволяют звукооператору справиться с подобной задачей.

С. С. Прокофьев писал, что находящиеся в распоряжении звукооператора технические возможности представляют собой целое поприще для «перевернутой» оркестровки, немыслимой в пьесах для симфонического исполнения.

Серость музыки в некоторых наших фильмах отчасти обусловливается отсутствием специфического звучания киномузыки, которого можно добиться только в результате совместных творческих поисков режиссеров, композиторов, звукооператоров.

●

Какова художественная роль звукооператора на заключительном этапе создания кинокартины — при перезаписи?

Здесь звукооператор, осуществляя совместно с режиссером его замысел и реализуя свои творческие решения, складывает звуковую композицию кинокартины.

Выделяя наиболее важное в записи, удерживая второплановые звучания, вплетая в музыкальную ткань шумовые акценты, звукооператор создает единство звука и изображения. Компонуя диалог, музыку, шумовые эффекты в различных пропорциях, звукооператор сообщает фильму звуковой строй, который вместе с изображением и определяет его художественную, эмоциональную силу.

Есть немало примеров, когда фильм благодаря искусно выполненной перезаписи приобретает особую силу художественного воздействия.

Как гармонично в фильме «Отелло» (режиссер С. Юткевич, звукооператор Б. Вольский), с каким чувством художественной меры

слиты перезаписью в единый образ изображение, музыка, грохот бушующего моря, острый диалог в эпизоде у сетей.

Стоит особо остановиться на звуковом решении кинофильма «Судьба человека» (режиссер С. Бондарчук, звукооператор Ю. Михайлов). Уже само начало его необыкновенно и в то же время просто: оно не оглушительно, как это обычно бывает в традиционных оркестровых увертюрах; далекая мелодичная песня и вплетающиеся в нее голоса природы, в унисон с изобразительным решением начала картины, вводят зрителя в повествование о судьбе человека.

Голоса природы... Здесь это не служебно-фоновое сопровождение избитого «кольца» назойливых птичек, а оригинально выполненная звуковая композиция.

Фильм повествует о войне, но зритель избавлен от пальбы и взрывов, сопровождающих обычно батальные кадры. «Голос войны» решен лаконично, скупыми средствами:

шум, мучающий контуженного Андрея, и едва различимые сквозь звуковой туман лающие голоса гитлеровцев;

звон капель в разрушенной церкви после трагического расстрела.

Вспомните, как Андрей с мальчиком едут в грузовике. Слышится шум старого мотора. Но вот машина сворачивает к обочине, и мотор глохнет. Полная тишина... В кабине, прильнув друг к другу, застыли Андрей и Ванюшка, ставшие в этот час отцом и сыном. Тишина... Хорошо, что именно так, а не на музыке решена эта трогательная, полная драматизма сцена.

Оригинально заканчивается фильм: не заключительным аккордом оркестрового «тутти», а живыми голосами природы.

●

Для того чтобы звук в фильме не оказался всего лишь фоновым сопровождением, а был средством образного, художественного воздействия, у режиссера и звукооператора должен сложиться замысел звукового решения кинокартины, органически связанный с общим идейно-художественным решением фильма.

В подготовительный период как раз и должны сложиться черты звукового построения будущей картины в виде звуковых разработок. Эти разработки являются руководством для предварительной записи музыки, для подготовки необходимого фонотечного материала, а также для звукового монтажа и перезаписи картины. В качестве примера предварительной звуковой разработки можно указать хотя бы на опыт коллектива, создавшего широкоэкранный стереофонический кинофильм «Пролог».

В подготовительный период основной творческий состав съемочной группы разрабатывал детали режиссерского сценария. Участвуя в этой коллективной работе, звукооператор знакомился с компоновками будущих кадров, мизансценами, характером панорам; вносил свои пожелания и предложения, касающиеся особенностей стереофонической звукозаписи, акустики, декораций, направлений панорам, монтажных переходов, звуковой композиции кадров и эпизодов. Для каждого эпизода (включающего группу кадров) звукооператор разрабатывал звуковое построение.

Пока нет особой и определенной формы изложения звуковой разработки. Различные звукооператоры делают ее по-разному: либо в виде заметок на оборотных страницах сценария, либо сохраняя принятые положения в памяти, либо излагая их в виде подробных экспликаций. По мере накопления отснятого материала звукооператор может вносить в свою экспликацию коррективы сообразно изменениям, возникшим в ходе съемок.

К сожалению, не всегда звукооператор имеет возможность выполнить подобную работу. Чтобы она велась успешно, необходимо привлекать звукооператора к совместному труду с режиссером с начала подготовительного периода.

●

Мы попытались в общих чертах изложить сущность творчества звукооператора, показать его художественные черты.

У нас есть интересные звукооператорские работы, но в очень многих фильмах звук не имеет того значения, каким он может и должен обладать в звуковом кинематографе.

В начале этой статьи мы указали на некоторые причины, препятствующие росту мастерства звукооператора.

Устранение этих причин позволит поднять культуру звука в наших кинофильмах до уровня современных задач художественной кинематографии.





Б. Метальников

Алешкина любовь

Загса на стройке еще не было, и жениху с невестой пришлось поехать в районный центр. Желающих сопровождать их оказалось так много, что пришлось заказывать два грузовика. Но все равно мест не хватило, и мы остались, чтобы было кому встречать молодоженов в дверях их нового дома.

И мы не прогадали—они приехали такие запыленные, что пыль пришлось вытряхивать не только из пиджаков и причесок, но даже из букетов. Только жених с невестой были закутаны чьим-то плащом и двумя пиджаками. И когда их раскутали, на распаренных лицах жениха и невесты можно было увидеть следы поцелуев.

Все захохотали, кто-то закричал «ура», и компания дружно повалила в дом.

Разумеется, пир шел горой, жениха с невестой заставляли непрерывно целоваться, и, как это всегда бывает на свадьбах, гости в этом доме казались хозяевами, а хозяева—гостями.

Разгоряченный вином и духотой, я вышел освежиться на крыльцо. Там уже сидел на ступеньках один из шоферов, ездивших в загс. Это был высокий, тонкий, голубоглазый парнишка. Он казался совершенно трезвым и был странно задумчив.

— Хороша свадьба?—сказал я, больше утверждая это, чем спрашивая.

— Свадьба как свадьба,—пожал слегка плечами парнишка.—Свадьбы всегда, наверное, бывают хорошими.

Я удивился трезвости его интонации.

— А что? Вы не верите в их счастье?

— Да нет. Почему же? Может быть, и будет у них все хорошо. И дай бог, как говорится... А может... через полгода опять придется везти их в загс.

Я бы не удивился, если бы услышал эти слова от человека пожилого, умудренного опытом своей и чужой жизни. Но передо мной был юноша, щеки которого совсем недавно познакомились с бритвой, и он даже не перестал еще расти, что легко можно было заметить по коротким рукавам его праздничного костюма и тонкой мальчишеской шее.

И я не смог удержаться от легкой иронии.

— Вы что же это, по своему опыту судите или по опыту других?

— Да как сказать? И так можно считать, и этак... Любовь-то бывает разная. Ну что у них было?—кивнул он на дверь, сквозь которую слышались дробный топот каблуков и переливы двух аккордеонов.—Встретились на танцплощадке, десять раз потанцевали, двадцать раз поцеловались... Ну в кино походили на последний ряд. И пожалуйте жениться! Рассказать-то нечего!.. То есть я, конечно, их не осуждаю,—спохватился он.—Бывает и так, что на всю жизнь этого хватает. Но бывает и другая любовь.

— А какая же?—спросил я, не на шутку заинтригованный.—Скажите!

— Так просто не скажешь. Хотите, расскажу все по порядку? И, не дожидаясь согласия, он начал:

— Здесь-то я недавно работаю. А до этого я был в геологической партии. Кстати, это тоже недалеко отсюда было. И вот поступил к нам в партию один парнишка. С виду такой неприметный, тихоня, делать ни черта не умел сначала. Ну, а мы, знаете, как это бывает, и навалились на него, просто для смеху...

●

Степь и небо...

Ни жилья, ни дороги.

И стоит посреди этой дикости и безлюдья... кровать. Почти новенькая, с пружинной сеткой и никелированными дужками. А на ней сидит коршун.

Но вот коршун встрепенулся, тяжело взмахнул крыльями и медленно полетел.

Из-за пологого увала показался человек. Это был невысокий узкоплечий парнишка лет семнадцати. Он тяжело дышал, как после долгого бега. Черные волосы растрепались и прилипли к потному лбу. На нем — клетчатая ковбойка, лыжные брюки и кирзовые сапоги, которые ему явно велики. Вся одежда и особенно сапоги были забрызганы чем-то белым.

Подойдя к кровати, он сел на нее, лицо его сморщилось, и он всхлипнул. Но тут же со злостью вскочил и стал разбирать кровать. Она не так-то легко поддавалась его усилиям. Он тряс ее что есть силы, но тщетно. Тогда он повалил кровать набок и стал бить ногами по сетке, чтобы высвободить ее.

Разобрав, наконец, кровать, он вскинул на плечо обе стойки, сетку взял под мышку и пошел.

Но через несколько шагов остановился, бросил сетку на землю, сложил на нее стойки и потащил все волоком. Стойки немедленно соскользнули на землю.

На лице юноши появилось отчаяние. Несколько секунд поразмыслив, он снова сложил стойки на сетку, взвалил все на спину и пошел так, согнувшись и цепляя сапогами за рыжую потрескавшуюся землю.

За увалом стояла машина. Под брезентовым фургоном чуть ли не до крыши были навалены бревна, доски, железные трубы, мешки и чемоданы. У борта поблескивали никелем две кровати.

В тени, отбрасываемой машиной, сидели трое мужчин и женщина.

Сергей—невысокий крепыш со светлыми усами и быстрым пронзительным взглядом; Аркашка—шофер, молодой, тонкий, голубоглазый парнишка, невероятно обросший кудрявым пухом на щеках и подбородке, и Женя—медлительный увалень с вислым унылым носом и черными чаплинскими бровями, сведенными к переносице, отчего постоянным выражением на его лице была смесь обиды и недоумения.

Женщину звали Лизой. Это была добродушная бабища лет тридцати восьми с огромной грудью и широкими мужскими кистями рук.

— Алешка идет!—сказала она, увидев на гребне увала согнутую фигурку юноши с кроватью.—Уж больно квёлый парнишка-то. Зря вы над ним такие шутки шутите!

— Не будет забывать!—усмехнулся Сергей.

Через некоторое время, когда солнце скатилось к горизонту и впереди машины побежала длинная тень, они подъехали к другой машине причудливого вида, видимо, поджидавшей их.

Это был семитонный «МАЗ» с бурильной установкой и прицепом, на котором стояла цистерна. Через всю машину, начиная от хвоста и выступая далеко впереди кабины, шла стальная мачта из труб. Поручни и мостки, идущие там, где должны были быть борта, напоминали палубу корабля. На этой палубе тоже было навалено всяческое оборудование, пожитки и сидел пожилой мужчина—муж Лизы, Илья.

— Где пропадали?—окликнул вновь прибывших Николай, сидящий за рулем рослый парень с кудрявым светлым чубом и мрачным лицом.

— Воспитательную работу проводили!—улыбнулся Аркашка и спросил:—А вы что, заблудились?

— Поезжай впереди!—приказал ему Волков—старший мастер, пожилой чернобородый мужчина, сидевший рядом с шофером.

Аркашка выехал вперед.

Две машины медленно движутся по степи. Медленно, потому что тяжелый «МАЗ» не поспевает за полуторкой.

Становится темно, и передняя машина включает фары. За ней включает и вторая.

В кабине первой машины, свесив голову на грудь, дремлет Лиза.

В кузове похрапывает Женя, привалившись спиной к кабине.

У заднего борта покуривает Сергей, рядом с ним—Алешка.

Вдруг Сергей, вглядываясь в темноту, крикнул:

— Эй, Женька! Постучи!

Женя, проснувшись, стукнул несколько раз кулаком в кабину.

Машина остановилась.

— Вроде дома виднеются. Надо бы молоком разживиться. Алеха, бери ведро и дуй за молоком!—распорядился Сергей.

— Что ты!—удивился Алешка.—Поздно ведь...

— Ну и что?

— Неудобно... Спят люди.

— Ну объясни им... Есть-то надо.

— Да ну! Как я стану объяснять?—жалобно воспротивился Алешка.—Не могу я... Неудобно!

— Тьфу! Интеллигенция!—рассердился Сергей. И, схватив ведро, выпрыгнул на землю.

Сзади подходил «МАЗ».

Сергей с ведром в руке заплясал перед ним, останавливая машину.

Сойдясь в свете фар, отряд бурильщиков приступил к ужину. За молоком подходили к Сергею.

Лиза, прижимая к груди каравай хлеба, оделяет всех большими ломтями.

Босая пожилая женщина в юбке и платке, накинутом на плечи поверх нижней рубашки, жалостливо смотрит на проголодавшихся людей.

— Пейте, пейте, сыночки. А хлопчику-то что ж не нальете?—встрепенулась она, видя, что Алешка ест сухой хлеб и не решается подойти к Сергею.

— А он не хочет!—хмыкнул Сергей.—Ему неудобно сырое. Он у нас только кипяченое пьет.

Женя и Николай засмеялись. Алешка повернулся и ушел в темноту, за машину.

— Ты куда?—окликнул Волков.—Пей молоко!

— Не хочу!—ответил из темноты Алешка.

Парни развеселились еще больше.

Лиза вздохнула, единым духом осушила свою литровую кружку, зачерпнула молока и направилась за машину.

Алешка стоял, прислонившись к борту, и жевал, глядя на небо.

— Звезды-то какие!—сказал он, увидев ее.

Лиза мельком глянула вверх и протянула ему кружку.

— На!

— Спасибо... Я правда не хочу, — неуверенно пробормотал Алешка.

— Пей, дурачок!—вздохнула Лиза.—Да будь ты поершистей! Не бойся, не заклюют..

— Ладно,—шмыгнув носом, пообещал Алешка и с жадностью проголодавшегося человека накинулся на молоко.

Лиза посмотрела на него, вздохнула еще раз и направилась обратно.

А подойдя к Сергею, вдруг отвесила ему звонкий подзатыльник.

— За что?—изумился Сергей.

— За это самое!—кивнула она в сторону Алешки.

Сергей не обиделся, а только засмеялся и сказал Илье:

— И как ты, Илья, только управляешься с такой женой—ума не приложу!

— А зачем тебе к моей бабе ум прикладывать?—добродушно спросил Илья, тщательно пережевывая хлеб беззубым ртом.

Парни рассмеялись, а Сергей... как будто смутился...

И снова плывут в ночи две пары светящихся точек. Медленно поднимаются на увал и останавливаются. Потом машины разворачиваются фарами друг к другу. В освещенном пространстве начинается суета разгрузки.

Утром на этом месте стояли три палатки, и их туго натянутые полотнища трепетали от степного ветра.

У входа в большую палатку сидели на корточках Женя и Алешка. Женя накачивал паяльную лампу. Алешка, косясь на гудящее пламя, опасливо спросил:

— Не взорвется?

— Ничего не будет! — беззаботно ответил Женя, продолжая накачивать.— Вот если...

Но тут его сердито окликнул Сергей:

— Эй! Долго ты еще там ковыряться будешь? Иди сюда!

Он с Лизой копает отстойники для глинистого раствора. Илья настилает пол на рабочей площадке. Волков с Николаем укрепляют оттяжки мачты, уже поднятой над машиной. Аркашка в отдалении наводит порядок среди оборудования, выгруженного ночью кое-как.

Женя с сожалением выпрямился.

— Ну, валяй стряпай.

— А чего варить-то?—робко спросил Алешка.—Я только кашу да картошку умею.

— Картошки нет, лапшу вари. Дело нехитрое.

Женя направился к машине.

— Держи!—протягивает Лиза ему совковую лопату, которой она только что выбрасывала землю из ямы.

Но Женя делает вид, что не заметил протянутой лопаты, и берет другую, поменьше.

— Ну и сачок!—удивляется Сергей.—Ты бы ложку так выбирал!

— При чем тут сачок?—немедленно обижается Женя и сдвигает брови домиком.— Просто эта ручка удобней...

...Алешка, насвистывая, отсыпает из мешочка лапши в кастрюлю, несколько секунд раздумывает над ней, затем из большого молочного бидона льет воду и начинает старательно мыть лапшу.

Потом сливает грязную воду, наливает чистую и ставит кастрюлю на очажок из трех закопченных кирпичиков. После этого он подставляет под кастрюлю паяльную лампу и усаживается рядом, чтобы следить за лапшой.

На рабочей площадке заканчиваются последние приготовления. Лиза вытащила пробку из глиномешалки, и раствор толстой, маслянистой струей хлынул в яму-отстойник. Сергей поднял лебедкой забурник—широкую металлическую трубу—и пропустил его через шпиндель станка. Потом оглянулся на Волкова.

— Ну, что? Начнем, благословясь?

— Аркашка что-то застрял с водой. Боюсь, может не хватить раствора... Подождем лучше...

— Далеко вода?—спросил Николай.

— Километров сорок пять...

Николай присвистнул и схватился за затылок.

— Пошли-ка лучше мы обедать!—рассудительно заметил Женя.—Может, и Аркашка тогда приедет.

— Ну и голова!—хлопнул его по плечу Сергей.—Пошли!

И все гурьбой направились к палаткам.

— Ну, повар, как дела?

Алешка виновато вздохнул и потупился.

— Пересолил?—как будто обрадовался Женя.

Алешка отрицательно покачал головой.

— Подгорело!..—констатировал Сергей, приподняв крышку над кастрюлей и принюхиваясь.—Надо было мешать!

— Я мешал, а она... почему-то не мешалась...—уныло оправдывался Алешка.

Все столпились вокруг ящика, на котором стояла кастрюля. Лиза взяла ложку и попробовала зачерпнуть лапшу. На ложке повисла сплошная масса теста—лапша склеилась в один комок.

— Ой, лишенько!—всплеснула руками Лиза.—Да ты, поди, в холодную воду лапшу засыпал?

Алешка оживился:

— А надо было в горячую, да? Я, знаете, подумал об этом, но решил, что так быстрее сварится. Вскипит и готово!

— Уговор знаешь?—спросил Николай, доставая из кармана большую металлическую ложку.

— Какой уговор?—упавшим голосом спросил Алешка, заметив злорадные ухмылки окружающих.

— Недосол на столе...—медленно начал Николай.

— Пересол на спине!—весело закончил Сергей. И, сняв кастрюлю с ящика, шлепнул ладонью по доскам.—Ложись, миленький! Учить будем уму-разуму!

— Может, ребятки, простим на первый раз?—неуверенно предложила Лиза.—Ну, что с него взять, коли он ничего не умеет?

— Нельзя!—запротестовал Сергей.—У нас—демократия. Да ты, милок, не бойся,—обратился он к Алешке.—Мы ложками учим. Если кто пищу испортил—каждый имеет право потянуть его разок ложкой. Ну, а по какому месту—можешь сам выбирать. Хочешь—по лбу, хочешь—наоборот!

— Я же не знал!—взмолился Алешка, опасливо поглядывая, как Николай медленно похлопывает своей огромной ложкой по ладони.

— Как — не знал? — вскипел Женя. — А когда меня третьего дня лупцевали— смеялся?

— Я думал, вы шутите. Я же тебя не бил.

— Это твое дело!—решительно заявил Женя.—Имел полное право бить или не бить! А лично я от своих прав никогда не отказываюсь!

Он тоже взял ложку и так же, как и Николай, нетерпеливо захлопал ею по ладони.

— Ребята, честное слово, я...—начал было Алешка.

— Да что ты—баба? Смотреть противно!—презрительно перебил его Николай.— Задрожал! Мы еще никого не убили! Держи, Илья!—протянул он Илье свою ложку.— По старшинству!

Илья взял ложку, задумчиво посмотрел на перепуганного насмерть юношу, покачал головой и отдал ложку обратно.

— Ну его! Заплачет еще!

И он пошел в палатку.

— Да-а,—задумчиво протянул Сергей.—Испортил ты нам, брат, всю игру. А такая веселая игра была! Я тоже не буду. Ну его к черту!

Он направился к буровой.

Следом отошел и Волков.

— Да постойте, ребята! Чего же вы?—огорчился Женя и стал упрашивать Алешку: — Чудачок! Это же совсем не больно... Ей-богу! Меня, знаешь, сколько раз учили — и ничего. Вот, пожалуйста, посмотри. Покажи, Коля.

Он повернулся к Николаю и отставил зад.
Николай мрачно посмотрел на него, потом на Алешку и, вложив все негодование в этот удар, пошел прочь.
Женька содрогнулся. Но тут же сделал веселое лицо.
— Ну и все дела! А ты испортил все... Что ж, один-то я, конечно, тоже не стану,— рассудительно продолжал он.—Неинтересно. Я всегда, как все, против коллектива— никогда! В общем, зря ты струсил!
Он тоже ушел.
С Алешкой осталась одна Лиза, смотревшая на него с состраданием и жалостью. И Алешка понял, что случившееся оказалось хуже всякой порки, и горько пожалел об этом.
Он хотел уже шмыгнуть в палатку, но Лиза остановила его.
— Что же ты, Ленечка?—страдая за него, спросила она.—Они ведь не по злобе, а так, шутейно... Скучно в степи, вот и удумали забаву...
— Хорошенькая забава—бить человека!—неуверенно возразил Алешка.
— Да разве это битье?.. Сколько раз уж так баловались, а чтоб больно— никого не били... Так, спытать тебя хотели, а ты заробел. Теперь они еще хуже смеяться станут...
— Ну и пусть!—угрюмо махнул рукой Алешка.—Они и так все время смеются.
— А ты не поддавайся! Смейся сам. А обижаться на артель нельзя. Один в степи не проживешь. Ах ты господи! Ну с чего это ты такой пужливый?
Алешка опустил голову.
— Меня ведь никогда не били,—пробормотал он.
— Неужто?—простодушно удивилась Лиза.—И отец с матерью?
Алешка покачал головой.
— Ну и ну!—протянула Лиза, разглядывая его как диковинку.—А сам-то с мальчишками дрался?
Алешка снова с виноватым лицом покачал головой.
— Господи!—с откровенной жалостью воскликнула толстуха.—И бывают же такие!
Из палатки вышел, жуя на ходу кусок хлеба, Илья.
— Пошли, что ль? Начнем бурить!—бросил он на ходу.
Лиза поколебалась.
— А, может, одни пока управитесь? Я бы мигом лапши заварила. Есть-то надо.
— Валяй!—буркнул Илья, покосившись на Алешку.
...Кипит кастрюля над паяльной лампой. Лиза, проворно очищая луковицу, наставляет Алешку:
— В мужике хуже всего жадность да робость. Ежели даже и испугаешься—все одно, виду не подавай, потому тебе, как мужику, задор от природы положен...
Она покосилась на Алешку, задумчиво сидевшего, обняв колени, возле кастрюли, и неожиданно полюбопытствовала:
— Ну, а девчонок-то хоть бил в школе?
Алешка улыбнулся.
— Н-нет.
Лиза хмыкнула и снова спросила:
— А собак или кошек там всяких?

Алешка пожал плечами и попытался припомнить хоть что-нибудь героическое в этом роде, но так и не вспомнил.

Шла смена.

Николай стоял за рычагами станка, Алешка на помосте.

Доставали керн. Свеча, поднятая лебедкой, быстро взвилась вверх. Алешка, придерживая отверстие внизу, чтобы керн не вывалился, должен был оттащить конец в сторону и уложить трубы на землю. Но у него не хватило сил, и труба воткнулась в помост. Он попытался приподнять ее—тщетно.

Николай снова поднял свечу лебедкой и снова, когда стал опускать ее, Алешка не удержал конец и он воткнулся в землю.

Все больше и больше мрачнея, Николай крикнул Жене, стоявшему неподалеку у тисков, укрепленных на ящике:

— Женька! Помоги!

Женя, с чувством обтачивавший «пулю»* напильником, сделал недовольную гримасу и неторопливо направился к ним.

— Если я все время буду бегать туда-сюда, то до вечера «пулю» не сделаю.

— Ладно! И так уже три часа возишься,—оборвал его Николай.—Обрадовался, что посачковать можно!

— При чем тут сачковать?—обиделся Женя.—Я, между прочим, одну зарплату получаю, а не две, и за других работать не желаю. Пускай тогда Алешка делает «пулю»: а я тут буду. Мне ведь все равно, где работать...

— А главное, языком,—оборвал Николай.—Берись давай!

И Николай включил лебедку.

На этот раз свечу благополучно уложили на землю.

Женя тотчас же отошел к своему импровизированному верстаку, а Алешка принялся подключать шланг, чтобы выдавливать керн.

Подошел Волков, постучал носком сапога по трубе, коротко бросил:

— Уложишь керн, поезжай с Аркашкой за водой. Насос у него поломался.

Алешка молча кивнул.

Машина с прицепом и установленной на нем цистерной пылит по степной дороге.

Алешка хватается руками то за потолок, чтоб не удариться головой, то за дверцу. Аркашка пренебрежительно посматривает на него и все поддает газу.

— Потише нельзя?—не выдержал, наконец, Алешка.

— Больше газу—меньше ям!—возразил Аркашка, и машина помчалась еще быстрее.

Они выехали на большак, трясти стало меньше.

Навстречу показалась машина.

— Наши! Начальник партии!—узнал Аркашка и затормозил.

Встречная машина остановилась не доезжая.

Из кабины выпрыгнул бритоголовый мужчина лет сорока в брезентовом плаще и с полевой сумкой.

---

* «Пуля»—специальный шарик или болтик, вкладывающийся в ниппель, чтобы затруднить попадание воздуха в трубу и улучшить присасывание керна.

— Здравствуйте, Алексей Петрович!—широко улыбнулся Аркашка.

— Здорово, здорово!—Алексей Петрович пожал руку ему, потом Алешке.

— Ну, как поживаешь, тезка?

— Спасибо, ничего!—вяло улыбнулся Алешка.

— А чего это ты такой невеселый? Не обижаете вы его?—посмотрел Алексей Петрович на Аркашку.

— Что вы, Алексей Петрович? Он у нас как у Христа за пазухой!—ухмыльнулся Аркашка.

Из кузова тем временем спустился второй мужчина, высокий, немного сутулый, с худощавым суровым лицом, изрезанным глубокими складками. Ему было лет пятьдесят. Он подошел к ним прихрамывая.

— Вот нового геолога вам везу. Будет у вас вместо Виктора. Знакомьтесь,— представил его Алексей Петрович.

— Аркадий!—представился Аркашка, первый протягивая руку.

— Белогоров.

— Котельников,—сказал Алешка.

Белогоров не стал второй раз называть себя, а просто кивнул.

— Ну, бывайте здоровы,—заторопился начальник.—Я ведь к вам ненадолго заглянул, так что не увидимся...—Он пожал руки ребятам, Белогоров кивнул им, и они разошлись по своим машинам.

...Аркашка все подбавлял и подбавлял газу, не замечая, что температура воды уже подходит к ста градусам.

И вот из-под пробки радиатора полетели брызги и стали прорываться струйки пара.

— Смотри! Кипит!—встрепенулся Алешка.

— Ничего! До переезда дотянем, а там холодной зальем.

Машина пошла тише. Вскоре впереди показалась невысокая насыпь полотна железной дороги.

У переезда со шлагбаумом стоял небольшой домик путевого обходчика, с сараем, небольшим огородиком и колодцем.

Аркашка остановил машину возле дома и приказал Алешке:

— Беги, попроси ведро и тащи воды.

Алешка направился к домику.

Он вошел в темный прохладный коридорчик с земляным полом. Дверь в комнату была распахнута настежь, и он хотел уже войти, как вдруг услыхал гневный возглас:

— Отстань! Кому говорят? Убери руки, поганец!

Алешка невольно застыл у двери.

В комнате происходила борьба. Здоровенный парень пытался обнять какую-то девушку. Она отбивалась и, вывернувшись, наконец, схватила кастрюлю с плиты:

— Сейчас ошпарю! Выметайся, покуда цел!

— Ну-ну!—испуганно попятился парень.—Уж и пошутить нельзя!... Что это ты нынче такая неласковая?

— А то! Осточертели вы мне все до единого!

— Вот те раз! То сама звала, а то... Может, тебе опять Гришка стал по душе?— криво усмехнулся парень.

— А чтоб вы сдохли с твоим Гришкой заодно!—с ненавистью вырвалось у нее.—Уходи, кому говорят!

Алешка попятился назад, дошел до двери, увидел машину и остановился в нерешительности. Потом, стукнув дверью и громко топая, направился обратно.

Парень уже стоял у дверей, а девушка наступала на него, выпроваживая.

Алешка вырос на пороге.

—Извините, пожалуйста!—Он то опускал глаза, то бросал на нее любопытствующие взгляды.—Нельзя ли у вас... водички... Вернее, ведерко... Машина у нас там.

Девушка молча шагнула в коридорчик и подала ему ведро.

—Колодец направо. Ведро можешь оставить там,—отрывисто проговорила она, возвращаясь в комнату.

— Спасибо!—Алешка пошел к дверям.

— Иди! Иди!—донеслось до него, но это уже относилось к парню.

...Набирая воду, он с внезапно возникшим интересом наблюдал за тем, как парень вышел из дверей, остановился, яростно натянул кепку, потом снова вошел в дом и вскоре выскочил обратно, еще более разъяренный, погрозил кулаком, крикнув что-то, и быстро зашагал прочь.

...Отдав ведро Аркашке, Алешка, не отрываясь, смотрел на двери домика.

— На, отнеси!—подал ему Аркашка пустое ведро.

Алешка пошел с ведром к колодцу, но через несколько шагов что-то заставило его свернуть к дому.

Дверь в комнату была по-прежнему распахнута. Алешка медленно, преодолевая боязнь, заглянул и увидел девушку.

Затаив дыхание, он стал смотреть на нее.

А она была несомненно хороша: стройная фигура, темные волосы, собранные в узел на затылке, смелый и горделивый разлет бровей... Всего несколько минут назад Алешка видел ее полной гнева и несокрушимой решимости постоять за себя. А сейчас она стояла, прислонившись к печке, с безвольно опущенными руками, и столько горечи и какой-то тоски было во всем ее облике, что Алешке вдруг стало ее невыносимо жалко.

Не решившись, однако, нарушить ее одиночество, он уже хотел уйти, как вдруг дужка ведра тихонько звякнула, и девушка быстро обернулась к двери.

—Ну, что еще?—Она хотела, наверное, быть строгой, но выражение беспомощности и боли не могло сразу исчезнуть из ее глаз. И Алешка никак не мог оторваться от этих глаз.

—Я же сказала, чтоб у колодца ведро оставил!—уже вполне овладев собой, с досадой сказала она.

— Я... Я просто хотел поблагодарить вас,—пробормотал Алешка.

С невольным удивлением девушка взглянула на него, но ответила насмешливо:

— Скажи на милость! Какой вежливый! Ну, ступай себе с богом!

— Извините,—вконец убитый, промямлил Алешка, попятился и вышел.

Сидя в кабине, Алешка молчаливо и задумчиво смотрел в окошко. Впереди снова показался дом и переезд. Теперь они подъезжали к нему с обратной стороны.

— Что это ты все молчишь да молчишь?—спросил Аркашка.

— Так,—неохотно отозвался Алешка, вглядываясь в закрытую на этот раз дверь домика.—Устал...

— Насос надо чинить... Нельзя же все время ведрами воду набирать,—ворчливо заметил Аркашка.

Они поравнялись с домом. Алешка далеко высунулся из кабины, провожая его взглядом, словно надеялся увидеть девушку еще раз.

— Что ты там увидел?—поинтересовался Аркашка.

— Да так... Ничего.

Было уже темно, когда они вернулись на буровую. Мерно стучал движок. Высоко на мачте горела лампа, освещая рабочую площадку.

В палатке тоже был свет—туда была проведена времянка.

Женя и Николай лежали на кроватях, покуривая.

— Здравствуйте, дети мои!—приветствовал их Аркашка, входя первый.

— Привет, папаша!—в тон ответил Николай.

— Как насчет поужинать?

— Макароны. Вот вам с Алешкой!—показал Женя на соседнюю кровать, где стояла кастрюля, обернутая телогрейкой.

— Прекрасно! Садись, Алеха!

Аркашка взял кастрюлю и поставил ее на стол.

— О, что это?—удивился он, увидев на столе радиоприемник.—Откуда?

— Алексей Петрович привез,—пояснил Женя.

— «Турист»!—воскликнул Алешка и очень обрадовался.—Вот это здорово!

Он взял приемник и, любовно поглаживая, разглядывал его со всех сторон. Потом стал настраивать.

— Ты давай ешь сперва! Музыку и потом можно послушать,—заметил Аркашка.

— Все равно ничего хорошего нет,—сказал Женя.—Уж мы его крутили, крутили.

— Посмотрим,—весело возразил Алешка.

Приемник шипел, потрескивал, наконец, послышались звуки скрипки.

— Чайковский! Концерт для скрипки!—обрадовался Алешка,—а вы говорите—ничего нет.

Он сел за стол и принялся есть макароны, все время поглядывая на приемник.

Парни скептически переглядывались.

— Тоже мне—музыка!—пренебрежительно бросил Николай.

— Не тяни кота за хвост!—подхватил Женя и захохотал.

— Ты давай стоящее что-нибудь!—потребовал Аркашка.

Алешка потускнел, вздохнул и снова взялся за приемник. На этот раз ему попался концерт для голоса с оркестром Глиэра.

Алешка вопросительно глянул на ребят и снова принялся за еду.

Николай махнул рукой и вышел из палатки.

— Опера! — глубокомысленно сказал Женя, наморщив лоб и вслушиваясь в музыку.

— Пищит, пищит, а ничего не поймешь!—засмеялся Аркашка.

— Да, кончай-ка эту музыку!—распорядился Николай, возвращаясь.

— Разве мешает? Можно потише сделать,—робко заметил Алешка.

— Спать пора!—начиная раздеваться, ответил Николай.

Алешка с сожалением выключил приемник.

На рабочей площадке идет обычная смена. Николай—у рычагов станка, Женя помогает ему, а Алешка обслуживает глиномешалку.

Белогоров сидит в стороне возле ящиков с керном и заполняет геологический журнал.

Подходит Волков, спрашивает у Алешки:

— Вода есть?

— Нам хватит, а ночной смене—вряд ли.

— В песок много уходит,—подтвердил Волков.—Придется ехать. Женя! Поезжай за водой.

— А почему я?—удивляется и обижается одновременно Женя.

—Потому что Алешка прошлый раз ездил.

— Всегда в нашу смену!—тянет недовольно Женя.—Почему это мы обязаны на других воду готовить?..

— А можно я поеду?—спрашивает вдруг Алешка у Волкова.

Волков удивленно смотрит на Алешку.

— Ну, если хочешь...

И снова Алешка сидит в кабине машины. Вдали показывается насыпь железной дороги.

— Главное, не робей!—наставляет его Аркашка.—Прямо сразу так и начинай: «Здравствуйте, здравствуйте. А между прочим, мы уже второй раз видимся—пора уже и познакомиться. Вас как зовут?»

— Думаешь, она так сразу и скажет?—сомневается Алешка. Он слушает Аркашку как старшего, внимательно и с почтением, хотя тот всего-навсего ровесник ему.

— А что же ей отвечать? Главное—не мямли. Я тебе хорошо придумал. Прямо так сразу и начинай: здравствуйте, здравствуйте. А между прочим, мы уже второй раз видимся...

Машина подъезжает к переезду и останавливается. Алешка выходит из кабины и направляется к дому.

Он оглядывается неуверенно на Аркашку, тот подбадривает его жестом, и Алешка входит в сени.

Стучит в дверь, раз, другой. В ответ раздается хриплый голос:

— Ну, чего скребешься? Входи!

В комнате за столом сидел в подштанниках старик с рыжими прокуренными усами и рубил ножом самосад.

— Здравствуйте!—растерянно пролепетал Алешка.

— Здорово, коли не шутишь,—прохрипел старик. И так как Алешка, переминаясь с ноги на ногу, молчал, спросил сам: —Что скажешь?

— Водички бы нам... Машину залить...—уныло ответил Алешка.

— Бери. Ведро в колодце...

Алешка еще раз переступил с ноги на ногу, прошептал «спасибо» и вышел понурившись.

...Воду брали из искусственного водоема, построенного, видимо, специально для фермы, здания которой виднелись на другой стороне пруда.

Аркашка стоял у прицепа, возле цистерны.

Алешка черпал воду ведром и подавал ему.

Но вот, поставив ведро на землю, Алешка взмолился:

— Давай отдохнем! Руки онемели...

Аркашка посмотрел на часы:

— Как хочешь. Можем к поезду не успеть.

— А ты точно знаешь, что она к поезду выходит?—спросил Алешка.

— Видел,—пожал плечами Аркашка.—Ведь должен же кто-то поезд встречать... У них работа такая...

— Ну, ладно! — решительно тряхнул головой Алешка и принялся снова черпать и подавать воду.

Небольшой пассажирский состав движется по насыпи.

Наперерез ему по дороге летит машина.

— Опоздали!— с горечью вырвалось у Алешки.

Когда машина подошла наконец к переезду, поезд грохотал вдали, и девушки не было видно.

— А этот поезд каждый день ходит?—спрашивает Алешка.

— Через день. Ну, товарные еще есть. Хотя... у них, кажется, нет расписания... Ну, давай!—подтолкнул Аркашка Алешку.

Алешка вздохнул, не решаясь вылезти...

— Чего ты?

— А что говорить-то?—замялся Алешка.

— Здравствуйте! Я же объяснял. Входишь: «Здравствуйте—здравствуйте. А ведь мы, между прочим...»

— «Между прочим, между прочим»!—перебил его Алешка.—Я ведь уже брал у них воду... «между прочим»! Что же, теперь снова воды просить? Сразу догадаются...

— Верно, могут сообразить,—растерялся на мгновение Аркашка, но тут же нашелся.—А ведь, между прочим, мальчик мой, тебе все равно надо, чтоб она догадалась когда-нибудь, зачем ты сюда шатаешься! Так что давай уж сразу!

— Как—сразу?—испугался Алешка и затряс головой.—Н-нет! Она знаешь какая? Сразу нельзя!

— Почему?

— Нельзя! Лучше уж в другой раз... Поедем!

Аркашка окинул его презрительным взглядом:

— Эх, ты!... Телок!

Взрыв смеха был как бы ответом на эти слова. Смеялись Сергей, Николай, Женя, Лиза и Илья.

Аркашка тоже посмеивался, очень довольный произведенным эффектом.

— А что, хорошая девка?—полюбопытствовал Сергей.

— Да ну!—отмахнулся Аркашка.—Девка как девка. Обыкновенная! Это только он чего-то такое в ней увидел...

И снова все засмеялись.

В это время мимо них шел в палатку Алешка. И Сергей, дурачась, затянул:

А милой глазки голубые
Навек полонили меня!..

Алешка вспыхнул и поспешил скрыться в палатке.

Аркашка пошел следом за ним.

— Наболтал уже?—с упреком спросил Алешка.

— Между прочим—другого раза не будет... Завтра с утра поедем насос чинить.

— Как? —испугался Алешка.—Куда?

— Ну, мало ли? Найдем какую-нибудь мастерскую... Вот так-то, брат... Прозевал момент!

Алешка опустил голову.

Ночь. Мерно стучит движок буровой—идет ночная смена. Давно уже спят Николай, Женя и Аркашка, а Алешка лежит с открытыми глазами. Неяркий луч света от фонаря на мачте проникает сквозь дверцы палатки и падает на стол. На столе что-то поблескивает.

Переворачиваясь с боку на бок, Алешка замечает этот блеск и всматривается. Это приемник.

Оглядев спящих товарищей, Алешка потихоньку встает, берет приемник в постель и начинает настраивать.

Тишину палатки неожиданно нарушает громкий аккорд джазовой музыки. Николай заворочался на своей постели. Алешка испуганно выключил звук.

Потом он начинает быстро одеваться.

Прихватив приемник, выходит из палатки.

Ночь была тихая, звездная, темная.

Алешка отошел далеко в степь, сел на бугорок и поставил приемник на колени. После шорохов, свиста и отрывков легкой музыки нашлось, наконец, то, что требовалось сейчас его душе: глубокий мужской голос, полный безнадежной страсти, пел:

Я имени ее не знаю, и не хочу узнать...

Подняв лицо к небу, Алешка слушал музыку...

И так же, подняв лицо, он смотрит, как опускается мачта. Идет демонтаж буровой установки. Грузится на машины оборудование и пожитки. Белогоров с молотком в руках проверяет ящики с кернами и подколачивает кое-какие из них.

Алешка берет на плечо стояк, за который крепили оттяжку мачты, и направляется к прицепу с цистерной.

Проходя мимо Белогорова, он остановился, потом подошел к нему.

— Георгий Николаевич, а где будет следующая точка?

— Километров сорок отсюда...

Алешка померк лицом...

— А воду где брать будем?—уныло спросил он.

— Там же, где брали...

— Так далеко ездить?—восхищенно воскликнул Алешка, весь просияв.

Белогоров удивленно поднял на него глаза.

— Мы переезжаем южнее, так что вода у нас будет еще ближе, чем сейчас,— пояснил Белогоров.

— А вы не знаете?.. Далеко это от железной дороги... вернее от переезда?

— Точно не скажу, надо по карте посмотреть... Что-то около пяти километров...

— Пять? — возликовал Алешка. — Спасибо, Георгий Николаевич!..

И как будто исчезла тяжесть бревна на его плече—Алешка кинулся бегом, сопровождаемый удивленным взглядом Белогорова.

И вот, торжественный и сосредоточенный, он двинулся в путь.

— Смотрите! Смотрите! — восклицает Аркашка и смеется. — Ведь это он на переезд направился!

Сергей даже станок выключил, и вся его смена—он, Лиза и Илья—столпились на помосте, провожая глазами удаляющегося Алешку.

— Прифрантился! — иронизирует Сергей по поводу белой Алешкиной рубашки. — Смехота!

— Врезался! — хохочет Аркашка. — По самые уши!

— Чего это вы? — полюбопытствовал Николай, подходя к ним.

— Да вот Алешка наш чудит! — улыбнулась Лиза. — Вроде зазноба у него какая-то появилась...

— А-а! — равнодушно протянул Николай и, махнув рукой, отошел.

А Алешка, по-видимому, ничуть не был озабочен тем, что говорят о нем, и уходил все дальше и дальше в степь.

В этих местах степь была сплошь покрыта пологими увалами, словно шли когда-то по ней, как по морю, редкие ленивые волны, а потом застыли на месте.

Алешка появлялся далекой точкой на гребне увала, потом исчезал, снова показывался, уже ближе, и, наконец, опять превращался в точку и скрывался за следующим увалом.

Такой же точкой он возник на дороге, ведущей к переезду.

Но тут уверенность покинула его, и, чем ближе он подходил к переезду, тем медленней становились его шаги.

Метрах в двухстах от переезда он вообще остановился и сел на траву.

...Но вот донесся далекий гудок паровоза. Алешка встрепенулся, вскочил и увидел поезд. Тогда, соразмеряя свои шаги с движением поезда, он двинулся к переезду.

И рассчитал так, что шлагбаум был уже закрыт, а поезд шел достаточно близко, чтобы казалось разумным не перебегать пути.

Девушка мельком глянула на него, но, кажется, не узнала. Достав флажок, она подняла его навстречу подходящему поезду, и Алешка получил возможность беспрепятственно смотреть на нее.

А потом поезд прошел, девушка стала открывать шлагбаум и, бросив небрежный взгляд на Алешку, повернулась к нему спиной.

Эта небрежность и сковала его. Он медленно прошел мимо, так и не решившись заговорить с ней.

А когда Алешка удалился настолько, что переезда не стало видно, он свернул с дороги.

...Еще через некоторое время он пересек железнодорожную насыпь и пошел домой.

...А на следующий день он снова появляется на дороге, ведущей к переезду...

...И смотрит на девушку, пока поезд не закрывает ее от него...

...И опять проходит мимо...

...И снова появляется на дороге. На этот раз вместе с девушкой к поезду вышел и парень, которого он видел первый раз в ее домике...

И Алешка видит, как они улыбаются друг другу прощаясь. Потом она что-то кричит парню (подходящий поезд заглушает ее голос), машет ему рукой и, заметив Алешку, вызывающе смотрит на него. Алешка, страдая, опускает глаза, а когда поднимает их, то налетает поезд и скрывает ее от него...

...И опять он подходит к переезду. Теперь вместе с девушкой выходит встречать поезд старик.

Он первый увидел Алешку.

— Глянь-ка! Твой идет. Как по расписанию!—усмехнулся он, доставая большие карманные часы.—Вместе с поездом!

Девушка мельком глянула на дорогу и ничего не ответила.

Старик снова усмехнулся в усы.

— Что за малый-то хоть?—полюбопытствовал он.

— А я знаю?—недовольно ответила девушка.—Ходит и ходит—глаза пялит! Вот сейчас увидишь...

Алешка подошел к закрытому шлагбауму, оперся на него и стал смотреть на девушку. Та демонстративно отвернулась.

Через несколько мгновений поезд разделил их.

Тогда он присел и стал смотреть на нее из-под пролетающих мимо вагонов. Он вовремя поднялся перед последним вагоном, но увидел лишь спину девушки.

Шлагбаум поднимал старик.

— Здравствуйте!—коротко поздоровался Алешка, проходя мимо.

— Здоров, коли не шутишь,—ответил старик и, усмехнувшись, крикнул вслед.— Может, водички зайдешь попьешь?

Алешка вздрогнул и прибавил шагу...

Когда он вернулся на буровую, бригада Сергея кончала смену. Трубы и штанги были извлечены из скважины, а Белогоров с Сергеем и Волковым вымеряли их длину, уточняя глубину проходки.

Илья укладывал свежий керн в ящик, обмывая его предварительно в ведре, а Лиза обливала водой станок, наводя чистоту.

— Ну? Как дела?—подмигнул Сергей, увидев Алешку, и захохотал.

— Ты, брат, гулять гуляй, а на смену не опаздывай!—строго предупредил Волков.

— Я не опоздал!—возразил Алешка.—До смены еще двадцать минут...

Он поспешил пройти в палатку, где уже одевались в брезентовые спецовки Женя и Николай. Аркашка валялся на кровати.

— А-а, пришел, мой мальчик!—осклабился он.—Ну, чем она тебя порадовала?

Женя заулыбался, предвидя розыгрыш...

Алешка стал молча переодеваться. Аркашка подсел к нему на кровать и обнял его за плечи.

— Да ты не торопись, работа не Алитет—в горы не уйдет... Расскажи лучше, как успехи?

— Отстань!—хмуро отстранил его Алешка.

— Э-э, похоже, плохо дело!—с фальшивым сочувствием покачал головой Аркашка.— Что же, не нравишься ты ей?

— Подхода не знает!—ввернул Женя.—Вот пусть ему Коля про свой подход расскажет. У него, знаешь, в прошлом году чуть не в каждой деревне по бабе было, во!

Алешка посмотрел на Николая и криво усмехнулся.

— Ничего!—самодовольно заметил Николай, подогретый, как ему показалось, Алешкиным недоверием.—Мы и в этом... как-нибудь! Не все ж в степи будем...

— Вот, мой мальчик! Учись!—наставительно сказал Аркашка и обернулся к Николаю.—Ты бы ему, Коля, хоть лекцию прочел, что ли.

— Во-во!—обрадовался Женя и захохотал.—Лекцию! Насчет этого дела!..

Все трое заржали.

В палатку вошел Сергей, повертел недоуменно головой и тоже заулыбался, еще не зная чему.

Алешка с горечью спросил:

— Ну почему вы все время смеетесь? Неужели это так смешно, если одному человеку нравится другой?

И столько наивного недоумения было в его тоне, да и во всем облике, что ребята засмеялись пуще прежнего.

— Ну вот... Про любовь столько книг написано... Люди плачут над ними, а вы— смеетесь...

— А-а, мальчик мой,—подхватил Аркашка,—проговорился! Значит, у тебя тоже это самое—любовь?

И все опять рассмеялись.

— Ерунда все это, — лениво сказал Николай, отсмеявшись.—Про любовь писатели навыдумывали. Нечего им писать, вот и сочиняют. Им же за это деньги платят.

— Неправда! Любовь бывает!—воскликнул Алешка.

— Например, у тебя!—с невинным лицом бросил Аркашка.

И парни снова заржали.

— Как в книжке, да?—спросил Аркашка, заливаясь.

— Ох, умора!—повалился на кровать Сергей.

— Он... он,—показывая на Алешку пальцем и давясь смехом, еле выговорил Женя.—Он сам, должно быть, в роман попасть хочет!

И хохот возобновился с новой силой.

Буровая переезжала на новую точку. Впереди шла Аркашкина машина, сзади «МАЗ» с прицепом и цистерной. Снова все машины до отказа были загружены оборудованием и пожитками людей.

Зрелище это довольно занятное.

Поэтому, когда машины подошли к переезду, девушка вышла из дома и с невольным любопытством стала рассматривать их.

Но едва они поравнялись с ней, Аркашка пронзительно свистнул и послал ей воздушный поцелуй, а Сергей, Женя и Николай, как будто только того и ждали—высунулись из фургона и закричали, размахивая руками и кривляясь:

— Эй, рыжая! Привет!

— Поедем с нами!

— Чтоб ухажеру твоему ходить недалеко было!

— Еще получше найдем!

Сергей, смеясь, обернулся к Алешке.

— Да ты хоть поздоровайся!

Алешка забился к самой кабинке, чтобы его не было видно, и умолял их:

— Не надо, ребята! Что вы делаете? Зачем?

Девушка презрительно посмотрела на орущих парней и скрылась в доме. Вдогонку полетел свист.

Алешка опустил голову и, казалось, готов был заплакать от негодования.

— Ну? Чего же ты спрятался?—снова спросил Сергей, возвращаясь на место.

Алешка бросил на него затравленный взгляд и ничего не ответил.

— Нехорошо!—с укоризной сказал вдруг молчавший до сих пор Белогоров.

— А что особенного? Пошутить уж нельзя?—удивленно спросил Сергей.

— Нехорошо!—повторил Белогоров.—Девушка может подумать, что Алешка вам все рассказывает про нее.

—Подумаешь!—возмутился Женя.—От товарищей нечего скрываться. Вон Колька нам не такое рассказывал!—засмеялся он.

— Ну, и свинство это!—звенящим голосом неожиданно сказал Алешка.

— Что-о?—протянул Николай и уставился на него недобрым взглядом.

— Самое последнее дело!—бесстрашно подтвердил Алешка. — Если женщина тебе доверилась—то умри, а не выдавай ее! Порядочные люди о таких делах не болтают.

— Так, значит, я непорядочный?—прищурился Николай и, схватив резиновый сапог, замахнулся на него.

Алешка испуганно прижался к стене.

— Стой!—спокойно остановил Белогоров руку Николая. — Алешка хоть и моложе вас всех, а прав он. Порядочные люди, действительно, не болтают о своих успехах.

— А как же товарищество?—загорелся Женя.—Что это за друзья, если они секреты свои от меня имеют?

— Есть вещи, о которых даже с друзьями не следует болтать!—повторил Белогоров.

Ребята растерянно переглядывались.

Николай, бросив на Алешку злобный взгляд, с сожалением отложил сапог...

В этот раз лагерь бурильщиков расположился на берегу того самого пруда, где они раньше брали воду.

Монтаж буровой был уже закончен, палатки поставлены.

Почти все сидели на берегу пруда. Кто еще купался, кто просто лежал отдыхая. Лиза стирала. Не видно было только Алешки.

А он, уже искупавшись и переодевшись в чистое, сидел на кровати и разглядывал в маленькое зеркальце пушок над губой.

Вошел Аркашка, причесываясь на ходу, и протянул руку к зеркалу.

— Дай-ка!

И, разглядывая себя в зеркало, задумчиво сказал:

— Пожалуй, надо бы побриться... Ты сколько раз уже брился?

— Я?... Не помню уже. Много,—небрежно ответил Алешка.

— Вообще-то я тоже часто бреюсь,—поспешно сказал Аркашка.—Вот только сейчас подзапустил—некогда!—И с солидным видом провел ладонью по щекам, заросшим тонким нежным пухом.

Потом он обратил внимание на Алешкин наряд.

— А ты что? Неужели опять на переезд собрался?

Алешка кивнул.

— Это же километров пятнадцать! А то и больше.

Алешка пожал плечами...

— Чудак!.. Охота тебе в такую даль тащиться? А между прочим, девчата и тут на ферме должны водиться.

Алешка снова пожал плечами и вышел из палатки. Не на шутку заинтересованный Аркашка вышел следом.

— Так-таки и пойдешь? Смотри—дождь собирается, и по радио обещали...

Алешка вернулся в палатку и вышел с плащом.

— Сапоги бы надел,—заметил Аркашка.

— Пожалуй,—согласился Алешка и, вернувшись в палатку, стал переобуваться.

Аркашка с любопытством смотрел на него.

— Что же,—со странной для него робостью спросил он.—Выходит, и вправду у тебя... любовь?

Алешка, удивленный необычностью его тона, посмотрел на Аркашку и словно заколебался, не зная, как ему ответить, но недоверие, ставшее уже привычным, заставило его небрежно процедить:

— Тебе-то что?

— Нет, я по-хорошему, не для смеха,—смущенно сказал Аркашка.

— А, что вы понимаете!—вздохнул Алешка.

И впервые он посмотрел на Аркашку, как старший на младшего, усмехнулся и вышел из палатки.

Аркашка опять вышел за ним и долго смотрел ему вслед.

Обернулись и Белогоров с Волковым, сидящие возле своей палатки, и тоже проводили его глазами.

— Кажется, это серьезней, чем вы предполагали,—заметил Белогоров.

— Что ж, бывает,—пожал плечами Волков.

Увидели его и на берегу пруда.

— Гляньте-ка!—привстал Женя.—Никак, он опять на переезд снарядился?

— Далеко!—протянул Илья.

— Значит—любит!—глубоко вздохнула Лиза, и глаза ее затуманились...

— Любовь—не картошка!—подмигнул ей Сергей, ухмыляясь. Но Лиза так посмотрела на него, что он смутился и пробормотал, трогая ус. — Нет, а что? Я—ничего...

Николай глядел вслед Алешке с недоброй усмешкой и задумчиво покусывал травинку...

Чем дальше уходил Алешка, тем больше хмурилось небо. Он шел как раз в ту сторону, откуда, захватив полнеба, надвигалась черная зловещая туча.

Вскоре порыв ветра закрутил столбы пыли на дороге, понес сухие стебли. Откуда-то прикатилось, подпрыгивая, прошлогоднее перекати-поле...

Глухо прогремел вдалеке гром, потом еще раз, ближе, и вдруг грянул прямо над головой. Алешка испуганно присел, опасливо глядя на небо, потом встал и словно заколебался, то ли идти дальше, то ли повернуть обратно...

Хлынул дождь. Алешка обернулся—буровой уже не было видно. Помедлив еще мгновение, он поднял воротник плаща, сунул руки глубоко в карманы и пошел вперед. Через несколько шагов он скрылся за струями крупного дождя.

Над переездом гроза уже прошла и громыхала где-то вдалеке. Но дождь не переставал идти, и похоже было, что он зарядил надолго—все небо было обложено. Донесся долгий и протяжный гудок паровоза, невидимого из-за дождя.

Тотчас же открылась дверь домика, и девушка поспешила закрыть шлагбаум. Подошел старик и, вглядываясь в серую мглу дождя, заметил:

— Похоже, не придет нынче твой-то!

Девушка, которая тоже уже несколько раз всматривалась в даль, сердито ответила:

— Ну что вы заладили—не придет, не придет! И никакой он не мой. Не знаю даже, как его и зовут-то...

— Небось узнала бы, коль захотела,—усмехнулся старик.

— А я не хочу! Мне и своих коблов хватает! Во как!—дерзко ответила она и показала себе на горло.

— Вот и я про то,—горестно вздохнул старик.—Коблов приваживаешь, а человека-то, может, и прозеваешь.

— А! Все они одним миром мазаны!—отмахнулась девушка.

Старик покачал головой.

— Пропадешь ты, девка, если и в самом деле так думать будешь!

— Хватит, деда!—сердито обернулась она к нему.—Ступайте в хату. Простудитесь еще!.. Идите, идите!—уже мягче сказала она и повернула старика за плечи.

Тот понуро пошел в дом, девушка стала вынимать флажок. Она напряженно смотрела сквозь пролетающие вагоны, словно хотела увидеть что-то на той стороне полотна.

Но поезд прошел, и дорога по-прежнему была пустынна.

Девушка медленно опустила флажок, но еще не трогалась с места. Потом пошла к дому.

Она шла опустив голову и, только взявшись за ручку двери, бросила рассеянный взгляд в сторону и... замерла.

По дороге шел Алешка. Просто его ждали с другой стороны, откуда он всегда приходил раньше.

Алешка тоже увидел ее и остановился. И так смотрели они друг на друга, не трогаясь с места. Потом Алешка медленно подошел к ней.

Девушка опустила глаза и вдруг сказала с принужденной улыбкой:

— Ну, что ж под дождем стоять? Проходи, коль пришел!—и толкнула дверь.

Старик возился за печкой и не видел вошедших.

— Деда!—с той же принужденной улыбкой позвала девушка.—К нам гость...

Увидев Алешку, дед нисколько не удивился и, вытерев руку о штаны, подал ее Алешке.

— Ну вот и хорошо. А я как раз самовар ставил. Как звать-то прикажешь?

— Алексеем,—улыбнулся Алешка.

— Доброе имя!—похвалил старик.—А я, значит, Андрей Егорыч. А ее, значит,—Зинкой кличут,—кивнул он на девушку и тут же рассердился на нее.—А ты что, аршин проглотила? Прими плащик у человека, повесь посушить!

Зинка с той же скованной неловкой улыбкой медленно протянула руку за плащом. Алешка, быстро сняв плащ, так же медленно подал ей его.

... И вот тоненько потрескивающий и звенящий самовар стоит на столе. Андрей Егорыч наливает очередную чашку и ставит ее перед Алешкой.

— Спасибо, больше не могу!—отказывается Алешка.—И так уже три стакана!

— Пей, пей! Это тебе не холодная вода!—подмигивает Андрей Егорыч.—Зинка! Подбавь вареньица!

Зинка кладет на блюдце две столовые ложки варенья и протягивает Алешке. В ней еще не прошло недоверие. Алешка бросает на нее быстрые взгляды. Долго смотреть он еще не решается.

— Так-так, значит, вы землю бурите?—продолжает разговор старик.—Ну-ну... А позволь спросить, чего же вы там ищете? Руду какую или золото?

Алешка бросает на него взгляд, а объяснять невольно начинает Зинке:

— Да нет, я же говорил, мы—съемочная партия, а не поисковая. И работаем над составлением геологической карты. Поэтому нас интересует все—весь разрез...

Теперь он уже не сводит с нее глаз. Кажется, ему совсем не важно, о чем говорить, лишь бы иметь право вот так, объясняя, смотреть и смотреть на девушку. В голосе его появляется нежность, и с этой нежностью он продолжает:

— Ведь поисковые партии тоже не ищут так просто, наобум. Они пользуются геологической картой—той самой, над которой мы работаем. Если известно геологическое строение какого-то района, то специалистам уже видно, где что может быть и где нужно искать. Сейчас составляется геологическая карта всего Советского Союза!

Дед не обижается, что Алешка говорит уже совсем как бы для одной Зинки, и, пряча усмешку, поглядывает на них. Он видит, что Алешка хоть и объясняет сейчас существо своей работы, но глаза его, улыбка и даже голос говорят совсем о другом.

И, кажется, это другое начинает понимать и Зинка. Она кивает головой, но похоже, что не очень-то старается вникнуть в существо дела, а разглядывает исподтишка Алешкины глаза, брови, губы.

А вскоре наступает такой момент, когда слова уже совсем становятся лишними. И хотя они еще продолжают о чем-то говорить, что-то спрашивают друг у друга, с чем-то не соглашаются, удивляются, пугаются, восхищаются —мы ничего этого не слышим, потому что суть того, что возникает сейчас между ними, не передать никакими словами, и лучше всего это может сделать только музыка...

…Неожиданный и поэтому особенно резко прозвучавший телефонный звонок оборвал и музыку и возникшую между ними близость.

Алешка замолк на полуслове, Зинка, как будто спохватившись, напустила на себя непроницаемый вид.

А старик уже говорил в телефонную трубку:

— Сорок шестой пост слушает!.. Понятно…

Он повесил трубку и пояснил:

— Товарный идет. В двадцать сорок.

— Вот это заболтался!—воскликнул Алешка.—Пожалуй, мне пора!

— Ничего! Сидите, сидите!—поднялся старик.—Я встречу.

— Да нет, деда, лучше уж я!—поднялась Зинка.

Она нахмурилась и как будто снова преисполнилась враждебности к Алешке. А он сразу это почувствовал и, пока Зинка зажигала фонарь, одевалась, молчал с растерянным видом.

Потом они вышли.

…Ночь была темная, в проводах тоненько посвистывал ветер. Издалека донесся гудок, потом шум поезда.

Яркая точка вдали все разгоралась, разгоралась. Зинка подняла фонарь с зеленым огнем. Наконец, осветив их прожектором, с грохотом промчался паровоз. Замелькали вагоны. Алешка стоял рядом с Зинкой и смотрел на нее. Почувствовав его взгляд, она повернулась к нему и невольно улыбнулась, видно вспомнив, как Алешка приходил смотреть на нее. Но тут же рассердилась на себя, а вернее на Алешку, за эту улыбку.

Поезд прошел, шум стал утихать, и только вдалеке маячил красный фонарь на последнем вагоне.

— Ну что ж, я пойду,—нерешительно промолвил Алешка.

— Иди,—довольно сухо откликнулась Зинка.

— Можно… я завтра приду?—с усилием проговорил Алешка.

— Зачем?

— Ну… так,—вконец смутился Алешка.

— А сегодня ты тоже просто так пришел?—уже с насмешкой спросила Зинка.

Алешка молчал. Зинка подняла фонарь и осветила его лицо. Только мгновение смотрел на нее Алешка, но столько страдания и укора было в этом взгляде, что Зинка почувствовала неуместность насмешки.

— Ладно, приходи! — буркнула она, отворачиваясь.

— До свиданья!—обрадованный Алешка протянул ей руку.

Зинка молча подала свою. Алешка бережно, как стеклянную, принял ее руку, подержал немного и отпустил.

— До свиданья!—повторил он и зашагал по дороге. Зинка смотрела ему вслед. Неуверенность, сомнение и какое-то беспокойство попеременно появлялись на ее лице.

— Эй!—закричала она вдруг. — Где вы теперь остановились?

— Возле фермы. Колхоз имени Чапаева!—ответил уже почти невидимый Алешка.

На лице Зинки вспыхнуло изумление, она широко открыла глаза и даже шагнула вслед Но вдруг какая-то новая мысль вызвала в ней смятение и тревогу. Подавленная этой мыслью, она понуро опустила голову и пошла домой.

Сергей, быстро раздевшись, стал залезать в спальный мешок...

— Что за черт? Откуда вода?

В ответ раздался дружный хохот ребят, уже лежащих в своих мешках...

— Палатка протекла, что ли?

— Повалило ее ветром, когда вы на ферму ходили,—объяснил Женя.—Мы уж тут с Ильей, знаешь, как намучились, пока поставили...

— Алешки нет еще?—удивился Сергей.

— Гуляет!—вздохнул Аркашка.

— Какой черт тут гулять? Дождь не перестает!—проворчал Сергей, стараясь устроиться как-то поудобней в мокром мешке.

— Вот вам и телок!—задумчиво промолвил Аркашка.—А мы все смеялись...

— А придет—еще посмеемся!—заметил Николай.—Ему больше всех натекло. Только нам не привыкать к сырости, а он—ребеночек делика-атного воспитания...

Но Алешка как будто не замечал дождя, на лице его застыла мечтательная улыбка... С этой улыбкой он подошел к палатке и, только входя, постарался принять невозмутимое выражение.

Все сделали вид, что спят, но тихонько следили за ним.

Алешка стряхнул плащ, бросил его в угол и стал раздеваться.

Сапоги его так промокли, что портянки пришлось выжимать. Он повесил их на спинку кровати, быстро скинул рубашку, брюки и полез в мешок.

Ребята ждали, затаив дыхание, но... ничего не произошло.

Один за одним они приподнимались и смотрели на него.

Алешка лежал на спине, несмотря на холод, высвободив руки из мешка и подложив их под голову. На лице его снова появилась та же улыбка.

Разочарованные ребята стали укладываться на места, и только Женя не выдержал:

— Алешка!

— Что?

— Тебе не сыро?

— А что?

— Тут, понимаешь, палатку повалило и дождем все постели залило.

— А-а, да, вроде есть немножко,—равнодушно откликнулся Алешка.

И тогда тихонько засмеялся Аркашка, но смех его явно относился не к Алешке, а к Жене и другим, в том числе и к самому себе...

А утром он долго увивался возле работающего Алешки, мучимый какой-то заботой, и наконец решился подойти.

— Слушай... Я сейчас на станцию поеду. За глиной... Черт его знает, скука одолела!.. Хотел почитать что-нибудь купить... Может, ты что посоветуешь? Ты все-таки начитанный...

— Я же тебе давал, чего же не стал читать?—удивился Алешка.

— Да там все стихи, а я их как-то не очень... Мне бы про любовь что-нибудь такое!.. А?..

Алешка усмехнулся.

— Про любовь почти в каждой книге есть. Покупай любую—и читай...

— Ну да, любую!—возразил Аркашка.—Знаешь, сколько таких есть—все больше про шпионов или про завод какой-нибудь, а любовь—так, сбоку припека... А мне специально про любовь охота...

Алешка задумался...

— «Манон Леско» читал?

— Нет.

— «Красное и черное»? «Пармскую обитель»?

— В кино видел.

— Н-ну, тогда Тургенева? Читал что-нибудь?

— Как же! «Муму»!

Алешка невольно улыбнулся.

— Тогда купи «Анну Каренину» или... В общем, Толстого или Бальзака—что будет... Ну и Тургенева. У него ведь и кроме «Муму» кое-что есть...

— Ладно!—повеселел Аркашка. Он еще что-то хотел сказать, но тут Николай заорал:

— Эй, ты! Не видишь? Об Зинке мечтаешь?

Вода из цистерны, которую Алешка пустил перед этим в глиномешалку, стала переливаться через край. Алешка бросился затыкать шланг...

Окончив работу и переодевшись, Алешка раскладывал спецовку на крыше палатки для просушки.

Сергей и Илья уже стали к станку. Лиза спешила к ним, но, проходя мимо Алешки, остановилась и, окинув его взглядом, спросила почему-то соболезнующим тоном:

— Опять пойдешь?

Алешка кивнул. Лиза, оглянувшись вокруг, поманила его в сторону от палатки.

— Ох, Ленечка!—вздыхая и качая головой, начала она. — Не пару ты себе нашел! Не пару, нет!

— Почему?—несколько оторопев, спросил Алешка.

— А потому,—затараторила толстуха,—порченая девка-то оказалась. То с одним путается, то с другим. Я вчера на ферме все про нее узнала. Она ведь тутошняя. От позору и ушла к деду своему жить. Можно сказать, что и не девка вовсе, а баба, только мужа нет. И ребенок у нее был, да, на счастье ее, мертвеньким родила.

— Зачем вы это говорите?—вспыхнул Алешка.—Мне это не интересно!

Он хотел уйти от нее, но Лиза вцепилась в его руку и не отпускала, а он по своей слабосильности или застенчивости не мог вырваться.

— То есть как это—не интересно?—возмутилась Лиза.—Если ты к ней чувства имеешь, так должен все про нее знать. Ты вот спроси, спроси ее сам!

— Зачем я буду ее спрашивать?—тихо сказал Алешка. — Вы думаете, ей приятно будет об этом рассказывать?..

Лиза вытаращила на него глаза, но постепенно смысл его слов дошел до нее.

— Господи!—изумленно всплеснула она руками и схватилась за щеки.—И бывают же такие!

Алешка, освободившись наконец от нее, тут же поспешил уйти в палатку.

А Лиза, глядя ему вслед, вздыхала, не то жалея его, не то еще о чем-то...

Снова уходил Алешка на свидание, и снова провожали его глазами товарищи, но на этот раз они молчали.

И только невозмутимый обычно Волков вздохнул:

— Что ж, в его годы отмахать туда да обратно по пятнадцать километров можно. А вот нас с вами навряд ли заманишь такой прогулкой, а?

— У вас есть семья?—спросил Белогоров вместо ответа.

— Мать... Отец... Я с полем обручился,—пошутил Волков.

— А у меня была, да поле развело,—признался Белогоров.

Волков сочувственно кивнул.

— С нашим братом это бывает... Я уже сколько раз думал: да ну ее к богу, эту жизнь цыганскую!.. А бросить не могу. Поначалу-то, признаться, я больше заработком интересовался. Буровики одно время здорово получали. Потом поменьше стали, а я уже все равно не могу без поля... Как весна подходит—тянет, да и все. Не могу дома усидеть!

— Вот и я не мог,—усмехнулся Белогоров.—Раз попробовал. Из-за жены... Май просидел, а в июне до того все тошно стало, что... поневоле ссориться начали. А тут еще друзья в Саяны зовут. Так они мне даже сниться стали, эти Саяны. В общем, не выдержал —уехал. И вот с тех пор опять мой дом—в поле.

— Нашему брату следует и жениться на геологах.

— Да... Маловато только у нас женщин,—засмеялся Белогоров.—Всем не хватает...

Ночь закрыла темным пологом небо, но оставила на закате широкую багряную полоску. Четко вырисовываясь на фоне этой полоски, медленно и словно из-под земли вырастают два силуэта.

Это Алешка и Зинка поднимаются на гребень увала. Оба молчат. Алешка так углубился в какие-то свои мысли, что хотя и бросает время от времени задумчивый взгляд на свою спутницу, но совсем не замечает легкой и опасной в таких случаях скуки, которая охватила девушку. Может быть, он думает о том, что рассказала ему недавно Лиза?

А Зинка, наконец не выдержав, зевнула и спросила со вздохом:

— Ну? Долго еще ходить будем?

— А что?—спохватился Алешка.—Вы устали? Давайте посидим.

Он скинул куртку и расстелил ее на земле. Зинка как-то странно посмотрела на куртку, потом на него и медленно опустилась, оставив место для Алешки. Но он не посмел сесть рядом с ней на куртку, потому что тогда ему пришлось бы слишком тесно прижаться к девушке, а сел напротив.

Зинка удивленно глянула на него, и в глазах ее замелькали смешливые искорки.

— Что-то ты, миленький, уж больно смирен! Или не нравлюсь я тебе?..

Алешка испуганно уставился на нее, но не смог выдержать ее насмешливого и лукавого взгляда. Он поспешил отвести глаза, не зная, куда девать себя от смущения.

— Ну, что молчишь-то?

— Нравитесь,—пробормотал он наконец в ответ.

— А что же ты сидишь, землю ковыряешь? Не знаешь, чем руки занять?

Алешка поежился и тоскливо попросил ее:

— Не надо так шутить...

— А почем ты знаешь, что я шучу?—удивилась Зинка.

— Потому что вижу...

— Скажи на милость! Какой глазастый!—Зинка почему-то надулась.—Ну, а если я все-таки не шучу?

— А я все равно буду считать это шуткой,—упрямо повторил Алешка.—Я ведь не верю тому, что говорят о вас...

— Кто говорит?—вскочила Зинка.

— Ну... на ферме... женщины и вообще. — Алешка тоже торопливо поднялся.

— Ах вот оно что!—презрительно скривила губы Зинка.—То-то и повадился! Наслышан уже, значит? Решил, что тут это просто получается, так, что ли?

— Да нет же! Нет!—с отчаянием вскричал Алешка.—Я же и сказал вам это для того, чтоб вы знали, что я хоть и слышал что-то, но не верю... То есть, не считаю... Вернее, не придаю этому никакого значения. Ну, словом, мне наплевать, что бы ни говорили про вас, потому что я знаю—вы совсем, совсем другая! Вот что я хотел сказать,—с облегчением закончил он.

Зинка хмуро и недоверчиво смотрела на него исподлобья.

— Ну, а... какая же я на самом деле, по-твоему?

Алешка улыбнулся.

— Помните, когда я в самый первый раз к вам зашел? Вы еще у печки тогда стояли и думали, что вас никто не видит? А я видел!

Зинка вдруг круто повернулась и пошла от него.

— Куда же вы?

Зинка уходила не оглядываясь. Алешка кинулся догонять ее.

— Вы обиделись? Честное слово... я же не нарочно. Это получилось чисто случайно.

Зинка остановилась.

— Ну вот что, угадчик!—гневно сказала она.—Какая я ни есть—это мое дело! Как хочу, так и живу! А таких, которые еще и в душу мне залезть норовят, терпеть не могу! Понятно?

— Понятно!—медленно ответил Алешка и... улыбнулся.

— Чего смеешься?—грозно спросила Зинка.

— Потому... что вы мне очень нравитесь!—первый раз легко и свободно смог выговорить Алешка такие слова.

И тут пришла очередь смутиться дерзкой и независимой Зинке. Она засмущалась, как молодая и неискушенная девушка, впервые услышавшая признание. И, бросив на Алешку робкий, испытующий взгляд, она снова отвернулась и пошла вперед, но уже гораздо медленней, ожидая и надеясь, что Алешка последует за ней.

И он последовал, а, поравнявшись, осторожно взял ее за руку, и она не отняла ее.

Рука об руку они спустились с увала и скрылись из глаз. А светлая полоска неба на закате стала у́же, багровые тона в ней сменились зелеными и холодными, и на противоположной стороне неба вставало новое слабое зарево—это всходила луна.

Луна поднялась уже довольно высоко, когда Алешка и Зинка подошли к домику у переезда.

— Ну, спокойной ночи!—протянул руку Алешка.

Зинка не ответила. Она прислонилась спиной к двери и задумчиво смотрела на него.

— Что? Хотите еще погулять?—спросил Алешка, истолковывая ее молчание по-своему.

Зинка склонила голову набок, и снова смешливые искорки замелькали в ее глазах.

— Никак не пойму я, что ты за кавалер такой?—лукаво вздохнула она.—Неужели даже на прощание не поцелуешь?

Алешка заколебался, но только на мгновение. А потом, шагнув к ней, он так трепетно, так почтительно и нежно коснулся губами ее губ, что даже видавшей виды Зинке стало ясно—это первый поцелуй в его жизни.

Он стоял перед ней, не смея сразу поднять на нее глаза после этого поцелуя, а она смотрела на него широко открытыми глазами, впервые до конца понимая его и радуясь этому открытию.

— Пойдем погуляем еще!—Она протянула ему руку.—Провожу тебя немного, ладно?

На этот раз они идут по степной дороге. Он в белой рубашке, она в светлом платье. Далеко видны эти две маленькие фигурки, освещенные луной.

Они останавливаются там, где от большака отходит еле заметная, плохо наезженная дорога.

— Вот и пришли,—говорит Алешка.—Дальше я вас не пущу.

— Давай еще немножко?—просит Зинка.

— Пойдем, только обратно!—с готовностью поворачивается Алешка.

— Нет, нет!—протестует Зинка.—Хватит... тебе же работать с утра,—добавляет она ласково.—Смотри, скоро уже рассветать станет.

— Ну, тогда до завтра.—И Алешка потянулся к ней, чтобы поцеловать.

И если первый раз он целовал ее так целомудренно, что был похож на солдата, стоящего по стойке «смирно», и позволил себе коснуться ее только губами, то теперь он проявил отчаянную смелость и даже разрешил себе взять ее за плечи. Но, по-видимому, это тоже еще было не то, потому что Зинка вздохнула легонько и сказала:

— Господи! Да что я тебе—божья матерь? Так только к иконе прикладываются!

И, странное дело, Алешка ни капельки не смутился, а засмеялся и бодро предложил:

— Ну, давай еще!

И тут он с такой силой припал к ее губам, крепко обняв при этом, что Зинка, прося пощады, забарабанила кулаком по его спине.

Оторвавшись от него, она прижала ладонь тыльной стороной к губам и, переведя дух, изумленно заметила:

— Ишь! Прыткий!—и поспешно добавила:—Хватит, хватит! Ступай!

— Ну, до свиданья!—засмеялся Алешка.—Завтра приду.

Зинка кивает в ответ. Помедлив еще немного, Алешка пускается в путь.

Несколько раз он оглядывается. Оглядывается и Зинка, и они машут друг другу руками...

Наконец, Зинки уже не видно, и тогда Алешка идет побыстрее.

Огромное красное солнце выкатилось из-за полоски туч над горизонтом. На буровой, показавшейся впереди, гаснет фонарь.

Алешка свернул с дороги и пошел прямиком. Небольшая балка лежала на его пути. Он уже стал спускаться в нее и... замер, увидев на дне ее мужчину и женщину. Это

были Лиза и Сергей. Они тоже увидели его. Поднявшись с земли, Лиза бросилась бежать, закрывая лицо локтем.

Алешка, смущенный и растерянный, стал обходить балку стороной.

Через некоторое время его догнал Сергей.

— Слышь-ка!—хмуро начал он после некоторого молчания.—О том, что видел, молчок! Понял?

— Меня об этом можно было не просить,—несколько обиженно отозвался Алешка.

— Ну то-то!.. Сам понимаешь...

Алешка кивнул, потом, подняв на него глаза, тихо спросил:

— Значит, ты любишь ее?

На миг в глазах Сергея мелькнуло изумление, и, казалось, он готов был расхохотаться, но что-то в чистых глазах Алешки остановило его, и он, мотнув головой, ответил не очень уверенно:

— Ну да...— и поспешно отвел взгляд.

— А муж?—помолчав, спросил Алешка.

— Да ну, муж! Что она хорошего от своего Ильи видит?.. То есть он, конечно, и не обижает ее,—поправился Сергей.—А в общем, что есть он, что нет... разница небольшая... Со мной не сравнить, конечно...

Еще несколько шагов они прошли молча.

Потом Алешка сказал сочувственно:

— Плохо, наверное, когда свою любовь скрывать приходится?..

— Да уж, чего хорошего!..—поддакнул Сергей и опять невольно усмехнулся.

Эта-то усмешка и насторожила Алешку.

— А почему ты смеешься?—удивленно и испытующе посмотрел он на Сергея...

На этот раз Сергей не выдержал. Положив руку ему на плечо, он назидательно заговорил:

— Глупый ты еще, вот что я тебе скажу. Заладил—любишь, любишь! Просто живой человек о живом всегда думает, так что любовь тут ни при чем. Сам-то на переезд зачем шляешься?

Оскорбленный до глубины души, Алешка вспыхнул и, сбросив движением плеча его руку, быстро пошел вперед.

Сергей озадаченно пожал плечами и задумался.

По дороге, взвивая шлейф пыли и громыхая пустыми бочками из-под бензина, идет машина. В кабине Аркашка и Николай.

Они догоняют женщину с мешком за плечами, идущую по обочине. Она тянет за собой на веревке черную козу. Коза все время упирается, и женщине приходится прилагать немало усилий, чтоб тащить ее.

Поравнявшись с женщиной, Аркашка затормозил машину.

— Что, тетка, тяжело?—сочувственно спросил он.

— Та щоб вона сдохла, проклятуща скотиняка! Усе время так—я ее тягну, а вона не иде. Я ее тягну, а вона не иде!

— И далеко ты ее тянешь?

— Та ще верст семь.

— Могли бы подвезти, между прочим.

— А вы куда же едете?

— Мы-то в совхоз, но, ежели сговоримся, можно подбросить куда надо.

Женщина заколебалась, но тут коза снова дернула головой, и она согласилась.

— А хай ей грець! Поидемо!

...Булькая, льется водка в стакан, подставленный Аркашкой. Они уже отвезли женщину с козой, запаслись водкой и, отъехав в степь, остановились, чтоб выпить.

— Ну, дай бог, не последний!—бодро говорит Аркашка. Но на последнем глотке он поперхнулся и закашлялся...

— А пить-то ты, брат, не умеешь!—смеется Николай.

— Ничего, научусь,—обещает Аркашка.—Вся жизнь еще впереди...

...И снова идет машина по степи. Бочки в кузове уже стоят стоймя и привязаны к бортам.

Вскоре показался переезд через железную дорогу.

Зинка развешивала белье для просушки. Когда она тянулась вверх, накидывая простыни на веревку, платье на ней приподнималось и обнажало ноги выше колена.

Аркашка вздохнул.

— А ведь девчонка—ничего!.. Алешка вот сразу разглядел, а я ездил, ездил мимо...

Николай смотрел на Зинку, пока ее видно было из машины...

— Смотри! Шею свернешь!—улыбнулся Аркашка.

Николай не ответил, что-то соображая. А когда машина отъехала с полкилометра, он вдруг сказал:

— Ну-ка, остановись!

Аркашка затормозил.

Николай тяжело вылез из кабины и махнул рукой.

— Поезжай! А я потом приду.

— То есть как?—не понял Аркашка.

— А так... Девка в самом деле—ничего!.. Не одному ж Алешке пользоваться!—усмехнулся Николай.

— Да ты что, спьяну, что ли?—удивился Аркашка.—Это же Алешкина...

— Была Алешкина—будет нашей... Не таких отшивали...

— Это ты брось!—нахмурился Аркашка.—У них—любовь.

— И у нас будет!

Николай зашагал к переезду.

— Стой!—Аркашка выскочил из машины и схватил его за руку.—Ну, пойдем, не валяй дурака... Нехорошо ведь!

— Пусти!—с пьяной настойчивостью тянул Николай.

— Не пущу!

— Меня? Ха!—И Николай так отшвырнул его, что Аркашка еле устоял на ногах. Разозленный и обиженный, Аркашка зло сплюнул и пошел к машине.

Со скрежетом машина рванулась с места и вскоре скрылась в облаке поднятой пыли...

Если бы Алешка шел все время по дороге, они бы встретились. Но в тот момент, когда машина подходила к развилке, где ночью они прощались с Зинкой, он, чтобы срезать дорогу, спустился в лощинку, и Аркашка проехал мимо.

...Приехав на буровую, Аркашка первым делом спросил у подошедшего Волкова:

— Алешка здесь?

— Нет, ушел... Получили бензин?

— Получили!—безнадежно махнул рукой Аркашка, думая о случившемся.

— Давай побыстрее разгружать. Надо срочно в мастерские ехать—муфта на дизеле полетела...

Алешка подходил к переезду. Еще издали он увидел что-то неладное и прибавил шагу. Потом и вовсе побежал.

...Николай облапил Зинку и ржал, забавляясь ее беспомощностью.

— Куда? Нет, не вырвешься, раз уже мне попалась!

— Пусти! Пусти сейчас же!—Зинка что есть силы колотила его по рукам.

— Стой! Ты что делаешь?—схватил его за плечи подбежавший Алешка.

— А-а, законный хозяин явился!—осклабился Николай.—На, получай! В целости и сохранности!

Он отпустил девушку и, потирая ушибленные руки, добавил несколько удивленно:

— А больно же дерется, сука!

— Что ты сказал?—точно не веря своим ушам, спросил Алешка.

— А что?—обозлился Николай.—Подумаешь! Строит из себя кого-то! Думает, мы про нее ничего не знаем! Все известно!

Зинка вспыхнула и бросилась в дом.

— Ты!.. Ты!..—задыхаясь от негодования, выпалил Алешка.—Ты сейчас же извинишься перед ней!

— Чего, чего?—совершенно искренне удивился Николай.

— Пойдешь и извинишься!—звенящим голосом повторил Алешка.

— Ишь чего захотел!—на этот раз уже явно глумясь, ответил Николай.—Ну, а если нет, что будет?

— Что?—Алешка, натянутый как струна, бросил взгляд на дом и твердо сказал:

—А ну пойдем! Здесь я не могу с тобой... объясняться!..

И он быстро двинулся в степь, не разбирая дороги. Николай, сунув руки в карманы, с вызывающей неторопливостью пошел следом.

Так они поднялись на бугор и скрылись за ним. Спустившись немного в лощинку, Алешка ждал его там.

— Ну?—остановился перед ним Николай, по-прежнему держа руки в карманах.

— Извинишься?

— Нет.

— Значит, ты самая настоящая скотина и подлец!—все тем же звенящим и как будто даже ликующим голосом выпалил Алешка и... влепил ему со всего маху пощечину!

Николай задохнулся от изумления, вытаращил на него глаза, но тут же, придя в бешенство, кинулся на Алешку и, размахнувшись, как это делают деревенские парни, хватил его в ухо.

Алешка упал и покатился по склону.

Николай не спеша подошел к нему.

Алешка с невольным стоном приподнялся и сел.

— Ну?—повторил Николай.

— Извинишься?—спросил Алешка.

— Чего?—снова удивился Николай.

— Подлец!

Николай схватил Алешку одной рукой, приподнял и ударил в лицо.

И снова Алешка упал и покатился до самого дна лощины. Когда Николай опять подошел, он уже не мог подняться, но глаза его по-прежнему горели нестерпимой ненавистью.

— Подлец!—прошептал он.

Николай тупо уставился на него, ничего не понимая...

Уже поздней ночью Аркашка с Волковым вернулись на буровую.

— Привезли муфту?—спросил Сергей, подходя к ним.

— Держи!—Волков подал ему из кабины что-то тяжелое и круглое, завернутое в масляные тряпки.—Теперь порядок! Отверстия рассверлили и болты поставили потолще.

— Алешка пришел?—спросил Аркашка.

— Что ты! Рано еще!—хмыкнул Сергей.

— А Николай?

— Спит.

Аркашка побежал в палатку. Сергей, удивленный его поведением, положил муфту на ящики и пошел за ним.

Николай храпел на кровати. Женя, Илья и Лиза сидели за столом и слушали последние известия по радио. Аркашка стал трясти за плечи Николая.

— Ну? Чего тебе?—недовольно проворчал тот, открывая глаза и щурясь от света.

— Где Алешка?—хмуро спросил Аркашка.

— Алешка?—Николай сразу пришел в себя и неохотно сказал. —Не знаю. Дал я ему там пару раз...

— Подрались?—ахнула Лиза.

— Сладил?—презрительно спросил Аркашка.

— За что это ты его?—недовольно спросил Сергей.

Николай молчал, смущенно поглядывая на хмурые лица окружающих.

— Нехорошо!—крякнул Илья.

— Его и пальцем тронуть боязно, того и гляди зашибешь до смерти,—рассудительно заметил Женя.

— А ну, рассказывай, как дело было!—приказал Аркашка и выключил приемник.

— Да что вы пристали?—хотел было возмутиться Николай, но осекся под осуждающими взглядами товарищей и виновато потупился.

В непроглядной темноте пасмурной ночи появились две светящиеся точки...

Аркашка и Сергей сидели в кабине, Николай—в кузове, кутаясь от ветра в плащ...

...Вскоре в лучах света от фар засверкали косые струи дождя. Николай забарабанил по крыше кабины.

— Ничего!—зло усмехнулся Аркашка.—Алешка тоже мокнет!

Сергей молча кивнул головой, и машина помчалась дальше, не останавливаясь.

...Первые капли дождя зашумели вокруг Алешки. Но он не двинулся с места, только поднял воротник плаща.

...Наконец, Аркашка остановился и, высунувшись, приказал Николаю:
— Иди ищи!
— Да ты поезжай прямо, тут земля крепкая.
— Иди-иди! Хочешь, чтобы буксовали тут до утра?—прикрикнул на него Аркашка.
Николай спрыгнул с машины и пошел в темноту.

Алешка, услышав шум машины и увидев свет фар, поднялся и пошел в сторону. Но потом, заметив приближающуюся к нему фигуру, остановился. Николай подошел к нему.
— Ну, ты! Пойдем, что ли...—неуверенно позвал он, кивая в сторону машины.
— Извинишься?—хрипло спросил Алешка.
— Ну что ты привязался в самом деле!—возмутился Николай.
— Подлец!—И Алешка снова залепил ему пощечину.
— Да что ты дерешься?—завопил Николай, хватаясь за щеку и отступая.
— Извинишься?

Взбешенный и растерянный, Николай появился возле машины.
— Не нашел?—с тревогой спросил Аркашка.
— А ну вас!... Сами с ним разговаривайте!

...На этот раз они подошли к нему все трое. Только Николай держался уже в отдалении.
— Да плюнь ты на него!—уговаривает Аркашка.—Что с него, дурака, взять?
— Пусть извинится!
— Вот уперся!—с досадой восклицает Аркашка.—Ну, куда ты пойдешь?
— Не ваше дело!—упрямо твердит Алешка.—Пусть он извинится.
— Да что тебе за корысть с его извинения?—недоумевает Сергей.—Ну хочешь, мы ему лучше морду набьем? За тебя!
— Не нужна мне его морда. Пусть извинится. Я не могу туда прийти, пока он не извинится.
— Это ты серьезно?—недоверчиво спросил Сергей.
— Неужели не понимаете?—с горечью вырвалось у Алешки.
Аркашка и Сергей переглянулись и направились к Николаю.
— Ну?—спросил Аркашка.
Николай опустил голову...
...И вот он входит в сопровождении суровых и непреклонных Аркашки и Сергея в комнату Зинки. Она с испугом смотрит на них.
Николай, не подымая глаз, хрипло выдавливает:
— Ладно уж... Прости...

Снова переезжают буровики. До отказа нагруженные машины, тяжело переваливаясь на неровностях дороги, медленно ползут по гребню увала. Но вот передняя машина остановилась. Аркашка вылез из кабины и стал проверять мотор. Вторая машина, постояв немного, начала объезжать первую.

Поравнявшись с ней, Николай спросил что-то у Аркашки, тот махнул рукой, и «МАЗ» поехал вперед.

Алешка сидел на палубе «МАЗа» и грустно смотрел на покидаемое место.

А домики фермы на той стороне пруда становились все меньше, меньше и, наконец, скрылись из виду, когда дорога пошла под гору. Алешка даже привстал, чтобы увидеть их еще раз.

Белогоров, давно уже сочувственно поглядывавший на него, подсел поближе.

— Ну, что пригорюнился? Такая уж наша работа— нынче здесь, завтра там!

— Хоть бы предупредить!—вздохнул Алешка.—Ведь не знает ничего!

— Письмо напиши.

— Что письмо!—уныло отмахнулся Алешка.

...Через некоторое время машина въехала в деревню. Невысокие хатки белой цепью опоясали широкую улицу, похожую скорее на площадь. Посредине ее стоял дом с пристройкой. «МАЗ» остановился возле него.

...Это был сельский магазин с небогатым, но весьма разнообразным ассортиментом, начиная от слипшихся конфет-подушечек до велосипедов и мотороллера, впрочем еще не распакованного.

Алешка рассеянно оглядел полки и увидел красную, изрядно выцветшую коробочку.

— Это «Красная Москва»?—заинтересовался он.

— Так точно. Пожалуйте, последняя!—Продавец подал ему коробочку с духами.

— Сколько стоит?

— Пятьдесят три рубля.

— Шальные деньги надо иметь! Кто же станет покупать такую ерунду...—неодобрительно начал было Илья и осекся, увидев, что Алешка уже считает деньги.

— Двадцать рублей, товарищи, найдется у кого-нибудь? До получки?—смущенно спросил он, взглянув на Белогорова, потом на Илью и избегая в то же время смотреть на Николая.

Белогоров достал бумажник.

— Смотри! Избалуешь девку! Потом сам плакать будешь!—проворчал Илья, осуждающе покачивая головой.

Алешка простодушно удивился:

— А вы разве не делаете подарков Лизе?

— Чего я стану дарить?—нахмурился Илья.—Я ей получку отдаю, она уж сама знает, что ей надобно...

— Это же совсем другое дело,—невольно улыбнулся Алешка.—Дело не в подарке, а во внимании. Вот взяли бы да купили что-нибудь. Ей это будет очень приятно.

— Конечно, купите!—подхватил Белогоров.

— Валяй, валяй, удиви!—поддержал и Николай.

— А вот, пожалуйте!—Продавец, оказывается, внимательно прислушивался к их разговору и подал Илье женскую гребенку, отделанную каким-то незатейливым металлическим орнаментом.—Нашим бабочкам очень даже нравится! Все разобрали—это последняя!

Илья взял гребенку, поколупал пальцем узор и, с сомнением поглядев на своих улыбающихся спутников, насупился:

— Сколько?

— Семь шестьдесят!—развел руками продавец.

Когда они вышли из магазина, в конце улицы появилась отставшая машина.

Она подъехала к магазину и остановилась. Из кабинки вылезли Лиза и Аркашка, из кузова Сергей, Волков и Женя.

Лиза, подойдя, поинтересовалась:

— Из харчей купили чего-нибудь?

— Без вас не стали, — ответил Николай.

— Ну, пойдемте. Женька, возьми мешок для крупы.

— Илья Иваныч! — подтолкнул Белогоров Илью. — Вручай подарок. Ну, ну, не робей...

Илья неловко переступил с ноги на ногу и остановил жену, подымающуюся по ступенькам магазина.

— Лизавета, стой-ка... На̀ вот... — неуклюже ткнул он ей в руку гребенку.

— Чего это? — удивилась Лиза.

— Ну... тебе... от меня, значит... вроде гостинец...

Лиза, все еще недоумевая, подняла глаза на мужа. Но вот смысл сказанного дошел до нее, и грошовый этот подарок заставил ее всю просиять. Невиданная дотоле нежность появилась в ее глазах, и, смущенно опустив глаза, она поблагодарила:

— Ну, спасибо, Илюша...

Илья тоже смутился и мотнул головой в сторону Алешки.

— Ему вот скажи... он надоумил.

Но Лиза, взглянув на смеющееся лицо Алешки, вдруг вся вспыхнула, отвела глаза и отошла в сторону.

Белогоров засмеялся, Алешка озадаченно вскинул брови, а остальные, кроме Сергея, вообще не обратили на это внимания и пошли в магазин.

Только Женя уже с крыльца крикнул ей:

— Ну, куда же ты? А покупать?

— Покупайте что хотите! — отмахнулась Лиза, потом добавила: — Я пойду насчет молока да картошки узнаю...

Она полезла в кузов, достала ведро и пошла к домам.

Все ушли в магазин. Только Сергей задержался и, оглянувшись еще раз на удалявшуюся Лизу, сбежал с крыльца, стал догонять ее.

— Чего это ты, вроде как бояться Алешку стала?

Лиза не ответила, только с упреком взглянула на него: мол, будто не знаешь!

— Ежели насчет нас, так он болтать об этом не станет. Я с ним говорил, — не глядя на нее, проговорил Сергей.

— Зачем?! Вовсе не нужно было об этом говорить с ним! — с горечью и стыдом вырвалось у нее. — По мне, если хочешь знать, лучше бы уж Илья обо всем узнал, чем он.

— Да что ты! — ужаснулся Сергей. — Рехнулась?

— И не ходи ты за мной! Не приставай ты ко мне, ради бога! — приглушенно, но с силой продолжала Лиза. — Хватит! Поперек души она мне стала, эта любовь твоя кобелиная!

— Разве я пристаю? — угрюмо возразил Сергей. — С тех пор уже...

— И не приставай! — спешила Лиза высказать все накопившееся. — Лучше об себе подумай. Ну, какая у тебя любовь может быть с хорошей девушкой, когда ты по старым бабам таскаешься?

Сергей хмуро поглядывал на нее, но не возражал. И Лиза успокоилась.

— Ну, ступай. Одна хочу побыть...

Сергей с облегчением повернулся и пошел к магазину.

Морщинка непривычного для него раздумья залегла у него между бровей.

И снова дорога. Алешка задумчиво вертит в руках коробочку с духами, потом достает флакон и нюхает.

Белогоров открывает планшет и начинает рассматривать карту.

Алешка с внезапным интересом уставился на нее.

Белогоров, наблюдая за ним краем глаза, незаметно улыбается.

— Можно посмотреть, Георгий Николаевич?—не выдерживает наконец Алешка и тянется к карте.

— Можно.—Белогоров подвигается к нему, и они склоняются над планшетом.

— Где наша точка?

— Вот,—показывает Белогоров.—Возле деревни Сухое Данило.

— А эта дорога, очевидно, в районный центр?

— Судя по тому, что это грейдер, должно быть, так. А зачем тебе район?

— Да так просто...

— По грейдеру ходят машины,—начинает развивать Белогоров невысказанную мысль Алешки.—Если доехать до Мелового... то оттуда остается километров двенадцать. Я знаю одного молодого человека, который проходил и больше,—уже откровенно начинает смеяться Белогоров.

Алешка тоже смеется.

— А когда?

— В выходной. Тут все же не много не мало около девяноста километров. Только-только за день обернешься.

— А когда будет выходной?—загорается Алешка.

— Это уж от проходки зависит, от плана...

— Так когда же будет выходной?—уже сердито спрашивает Алешка у Волкова.

— Ну, брат, ты уже надоел! Я же объяснял: нам нельзя останавливаться, пока не прошли мел. В два счета засосет так, что и снаряд не вытащишь!

— А когда мел кончится?—настойчиво допытывается Алешка.

— Ну, про это ты уже господа бога спроси, если он и в самом деле создавал землю!— все больше и больше раздражается Волков.

— Шестьдесят метров уже в мелу идем!—ворчит Алешка.—Когда же он кончится?

— И еще сто, может быть! Отстань!

Алешка отходит от него с угрюмым видом.

Смена Николая должна сейчас начинать работу. Женя раскладывает инструмент, Николай, одевая рукавицы, спрашивает что-то у Сергея, который умывается после работы.

Алешка подходит к Жене.

— Слушай, Жень. Можешь меня выручить?

— А как?—настораживается Женя.

— Давай я сегодня один поработаю с Николаем. А завтра—ты. Может быть, даже не все время. Это я на случай, если не успею обернуться...

Женя с сомнением оглядывает его.

— А справишься? Тяжело ведь.

— Справлюсь! Вот... честное слово, справлюсь!—горячо уверяет Алешка.

— Ну мне-то что!—пожимает плечами Женя.—Если товарищ меня просит—я всегда. Только ты лучше завтра не опаздывай, все-таки одному тяжело...

...И вот Алешка остался один на площадке. Николай извлекает свечу из скважины. Алешка должен оттащить ее за конец, чтобы положить на землю. Николай начинает опускать свечу и... Алешка не успевает оттащить конец, и он втыкается в помост.

— Помедленней, пожалуйста,—умоляюще просит Алешка, косясь на Волкова, который скептически наблюдает за ним.

Николай снова приподнимает свечу. На этот раз ценой огромного напряжения Алешке удается удержать конец и уложить трубу на землю. Он победно улыбается. Волков уходит.

...Стемнело. На мачте горит фонарь. В круге падающего света Алешка хлопочет возле новой свечи, уже лежащей на земле. Вокруг маслянисто поблескивают лужи раствора.

Алешка старается отвернуть переходник у трубы, чтобы подключить насос, но он не поддается. Алешка с яростью наваливается на ключ, но чувствуется, что он уже выбился из сил.

Заметив это, Николай молча берет у него ключ и делает первый, самый трудный оборот. Потом отдает ключ обратно.

— Спасибо!—тихо говорит Алешка.

Подошел Сергей.

— Ну, как?

— Понемножку,—устало улыбнулся Алешка.

— Смой раствор с пола, а то навернешься так, что плакать будет твоя Зинка,—посоветовал Сергей.

— Смою,—пообещал Алешка.

Сергей постоял еще немного и направился к палатке.

...Аркашка стоял посреди палатки под самой лампочкой и читал. Женя сладко похрапывал на кровати. Увидев Сергея, Аркашка поспешно сложил книгу и сунул под свой мешок.

— Спать будем?

— Не хочется что-то,—ответил Сергей, ложась на кровать и закладывая руки под голову.

— Новости поискать разве?—подумал вслух Аркашка и стал настраивать приемник. После тщетных поисков «Последних известий» он сокрушенно вздохнул:

— Рано, должно быть. Или поздно. Музычку послушаем?

— Давай,—меланхолично согласился Сергей.

...Окончилось вступление ко второму акту «Евгения Онегина», и началась сцена Татьяны и няни.

— Так ведь это же из «Евгения Онегина»!—воскликнул Аркашка.

— Откуда ты знаешь?—удивился Сергей.

— Да уж знаю,—уклончиво ответил Аркашка и невольно покосился на засунутую под мешок книгу.

— От Алешки нахватался?

— Почему обязательно от Алешки? В школе ведь тоже, между прочим, проходили. Ты сколько классов кончил?

— Семь.

— Ну вот, а «Евгения Онегина» в восьмом проходят... Только никак я не пойму,— вздохнул он,—почему это у них с Татьяной ничего не получилось? В школе нам про это талдычили, талдычили, а все без толку!

— Значит, не в коня корм,—усмехнулся Сергей.

Оба замолчали, прислушиваясь к музыке. Началась ария Татьяны.

— А все-таки помнится кое-что!—обрадовался Аркашка.—Слышишь? «Я вам пишу, чего же боле, что я могу еще сказать...».—И он лег на кровать, повторяя про себя забытые слова, которые теперь узнавал в арии.

Некоторое время они молчали, потом вдруг Сергей спросил:

— Аркаш, а у тебя была любовь?

— Спрашиваешь! Сколько раз!—чуть ли не возмутился Аркашка.

— Да нет, я тебя серьезно спрашиваю. Такая, как у Алешки?

— Нет... Такой не было,—сознался Аркашка.—А у тебя?

— И у меня нет...

...На рабочей площадке смертельно уставший Алешка однообразными движениями то отвинчивал зажимающий штангу патрон, когда он доходил до нижней точки, то завинчивал, когда тот поднимался.

Краем уха он еще успевал прислушиваться к музыке, обрывками доносившейся из палатки. И вдруг музыка зазвучала громче. Алешка даже не сразу понял, что это Николай выключил станок. Он бросил на него вопросительный взгляд и увидел, что Николай со странным выражением смотрел куда-то мимо него.

Алешка обернулся и... увидел Зинку.

Она стояла такая же усталая, запыленная, босая, с туфлями в руке, и счастливыми глазами смотрела на него.

— Зина?!—точно не веря своим глазам, проговорил Алешка и бросился к ней, забыв ключ в патроне.—Откуда? Как ты нашла?

Николай вынул из патрона забытый ключ и пошел в палатку.

— Вставай! Слышишь? Пошли работать!—начал он расталкивать Женю.

— Ну, чего ты пристал? Мы же договорились!—заныл Женя.—Завтра моя очередь.

— Зинка пришла,—коротко объяснил Николай.

— Врешь!—вытаращил глаза Аркашка, вскакивая с кровати и начиная одеваться.

— Вот это да!—Сергей тоже поднялся.

— Черт ее принес!.. Только разоспался!—проворчал Женя и потянулся под кровать за сапогами.

...Как это случилось—трудно объяснить. То ли стенки у палаток слишком тонкие, то ли вообще в эту ночь никому, кроме Жени, не спалось, но через несколько минут весь лагерь был на ногах. И все стояли в отдалении, не решаясь помешать этому свиданию.

— Как же ты сюда добралась?—сияя, спрашивал Алешка, не сводя с Зинки глаз.

— Вот так и добралась,—устало улыбнулась Зинка.—То на машине, то пешком. Заблудилась было... Тут ведь, оказывается, километров двадцать от вас еще одно село, Сухим Данилой называется...

— Двадцать?—ужаснулся Алешка.—Так сколько же ты всего прошла?

— А я не считала...

— А как ты узнала, что мы в Сухом Даниле?

— Узнала. На ферме кто-то из ваших дорогу спрашивал.

— А я к тебе завтра собирался...

— А я сама пришла.—Снова ласковая улыбка осветила ее лицо. Потом, задумчиво покачав головой, она добавила:—Вот уж не думала, что со мной может такое приключиться!

— Ах ты, Зинка, Зинка!—Забыв обо всем на свете, Алешка чуть не обнял ее, но во время оглянулся и только сейчас увидел, под каким перекрестным огнем удивленных, любопытствующих и недоверчивых взглядов они находятся.

Зинка тоже почувствовала себя вдруг очень неловко.

— Ой, да что же это?—прошептала она.—Пойдем скорее!

— Сейчас,—замялся Алешка.—Ты иди, я догоню. — И он направился к Жене.

— Ладно уж, иди. Все ясно!—махнул рукой Женя, не дав ему даже заговорить.

И Алешка ушел вслед за Зинкой, как всегда сопровождаемый взглядами товарищей. И почему-то никто из них не позволил себе какого-либо замечания вслух, хотя все они думали об Алешке и Зинке.

Степь и небо...

Ни жилья, ни дороги. Только далекой поздней звездочкой светится фонарь на буровой. Но вот и он потух.

Зинка сидит в Алешкиной куртке, накинув ее на плечи. Алешка лежит возле, положив голову ей на колени. Он открывает глаза, и Зинка тотчас же накрывает их ладонью.

— Спи!—ласково приказывает она.

— А ты?

— А мне и так хорошо...

Заря на небе все разгорается, разгорается. Сначала вспыхивают розовым цветом самые высокие облака, потом краснеют те, что над самым горизонтом, и вот, наконец, показалось огромное красное солнце и быстро стало подниматься над землей.

●

... И тут нас прервали. На крыльце домика появилась девушка и, оглядываясь по сторонам, крикнула:

— Аркаша! Ты где?

К тому времени мы уже перешли на скамейку в молодом садике, окружавшем дом. Услышав голос девушки. парень торопливо поднялся.

— Иду!—крикнул он в ответ и обратился ко мне.—Вы уже извините Мне надо идти.

—Жаль!—искренне вырвалось у меня.—Так и не досказали.

—Ну почему же?—возразил шофер.—Самое главное я уже рассказал.

—А пожалуй, и верно!—согласился я.

О ВОСПИТАНИИ ЧУВСТВ

Небольшой комментарий к «Алешкиной любви»

«Как же ты живешь?— ответь на это,—
с беспокойством спрашиваю я,—
если в дни космической ракеты
ты не слышишь пенья соловья?»

М. Рыльский

Дискуссия в «Комсомольской правде», развернувшаяся вокруг письма об искусстве, присланного И. Эренбургу, и его ответа, письмо группы художников под заголовком «Любите прекрасное», напечатанное в «Правде», о недостатках в эстетическом воспитании, а главное, сама жизнь в ее разнообразных проявлениях убеждают в том, что необходим большой разговор о красоте.

Замечательные наши современники, строящие коммунизм, обгоняющие само время, должны получить от жизни все прекрасное, испытать всю полноту ощущений, всю тонкую радость и счастье, все иной раз безотчетные волнения, которые способны ощутить от соприкосновения с прекрасным души поистине утонченные, поэтические, восприимчивые к красоте и в жизни и в искусстве.

— Нужно учредить инспекцию красоты,—сказал один из выступавших на обсуждении в редакции «Правды» письма группы художников. Ну что же, это справедливо; действительно, следует оградить народ наш от раскрашенных уродливых статуй, домов, похожих на выкрашенные в розовый цвет гробы, от клубов, угрюмых и душных, как овощехранилища, от идолоподобных мопсов, открыток с изображением пронзенных сердец, от пластинок с завываниями «Мишка, Мишка!..», от фильмов с мещанской, убогой моралью и, увы, от многого другого, насаждающего дурной вкус.

Но нужно также не только запрещать и ограждать, но и больше заботиться о воспитании эстетического вкуса на образцах подлинно прекрасного, и одновременно нужно постоянно заботиться о воспитании чувств.

Эстетическое и этическое, красота и мораль не могут существовать раздельно. Сколько раз повторяли эту общую верную мысль! И все же в каждом настоящем произведении искусства она всегда предстанет перед нами свежей, ибо всякий раз воплотится в новую конкретную форму, прольет новый свет на нас, на жизнь нашу, на идеалы наши.

В пьесе Алексея Арбузова «Иркутская история» рассказано о том, как любовь хорошего человека превращает девушку, прозванную «Валька-дешевка», в настоящего, прекрасного человека. Правда, не одна любовь сотворила это чудо. Процесс превращения довершает труд в дружном коллективе, довершают друзья, но начало этому процессу было положено любовью.

Кассиршу продмага Вальку полюбили так серьезно, так глубоко и так сильно, что это заставило ее присмотреться к самой себе, заглянуть в собственную душу и перестать стыдиться того, что было на самом ее дне—нежности, робости, самоотверженности. Валька не только сняла безвкусные украшения с ушей, она сняла с души своей груз вульгарных привычек, браваду грубостью, дешевыми остротами, отношением к труду как к средству наживы. И все это ради любви, заставившей ее поверить в свое человеческое достоинство, открывшей Валентине ее же духовную красоту.

Нужно ли говорить, что это прекрасная тема, неувядающая тема возрождения и перерождения человека в любви.

Возможен и другой поворот этой темы, когда не столько сама любовь и не сами любящие находятся в центре внимания художника, когда главное для него—показать облагораживающее влияние высокого и чистого чувства на окружающих людей.

Вот о чем захотел рассказать Б. Метальников в своем сценарии «Алешкина любовь». Скажем сразу, что хорошие это, важные и мысль, и тема. Они дают возможность рассказать о силе и красоте настоящего чувства, свободного от расчета, корысти, привычки, грубости. Но мысль в искусстве не существует вне ее образного решения. И вот здесь хочется поспорить с автором.

Итак, перед нами повесть о любви, героями ее являются обыкновенные, так сказать, люди, наши современники. Чтобы представить заключающийся в повести драматический конфликт в наиболее «чистом», обнаженном виде, автор выбрал несколько условную форму, освобождая себя от необходимости искать многие мотивировки, описывать подробности труда и жизни героев.

Герои сценария показаны как бы изолированными от окружающей жизни. Это простые, грубоватые парни—бурильщики, изыскатели, шоферы. Они работают в безлюдной степи. Палатка под

открытым небом—их дом. Долгие месяцы они видят только друг друга. И в их среде оказывается вчерашний школьник, почти подросток, физически слабый, неумелый в работе. Все в нем служит мишенью для незлобивых, но соленых насмешек товарищей. И вот он влюбляется в путевую обходчицу, известную излишне свободным поведением и отчаянным нравом.

Возникает конфликт. В его решении автором все заявлено сразу, резко, прямо, контрастно, но... но несколько книжно и заданно. И невольно думаешь—нужно ли было такое резкое, нарочитое противопоставление всех одному? И разве нельзя было глубже проникнуть в истории людей и хотя бы чуть приоткрыть биографии героев, показав их не столь односторонне, как этого требовал избранный автором прием прямого контраста.

Автор словно осветил свои персонажи как бы только с одной стороны; затемнив другие стороны характеров, он показал героев только в их отношении к Алешкиной любви, обойдя то, что свойственно каждому из них и может проявляться в других, не связанных с любовью сферах жизни. Мы почти ничего о героях не знаем или знаем до обидного мало. И можно предположить, что нелегко будет актерам сыграть этих героев, сделать живыми и цельными предоставленные автором в их распоряжение половинки образов.

Поступки героев в этом сценарии определяются чаще авторской волей, чем логикой живых характеров, и кажется нам, что, высвечивая в людях только то, что нужно ему для развития сюжета, автор взял да и забыл о чем-то очень важном, упустил драгоценные наблюдения над жизнью, в которой живут его герои, живут по-разному, над жизнью, которая их формирует во многом различными и вместе с тем в чем-то близкими друг другу людьми конца 50-х — начала 60-х годов.

Мы вовсе не за то, чтобы в произведении было сказано обо всем сразу, подняты и решены все современные проблемы и создан обобщенный до схематичности образ героя-современника. Нет, мы не за это. Достаточно знаем мы испорченных сценариев и фильмов, похожих на унылые конспекты. В этих школярских сочинениях можно найти все проблемы времени, но не художественно воплощенные, а лишь перечисленные. Тут тебе, например, и война, и возвращение домой после войны, и проблема выращивания льна, и работа ученых-физиков, и ревность, и любовь, и завоевание космоса, и еще многое другое. Такие картины никому не нужны, они оставляют вас равнодушными. Да и правильнее говорить в искусстве об образах современников, нежели о некоем едином, так сказать, «типовом», универсальном образе современника.

Но за каждым показанным явлением, за каждым человеческим образом по-разному, иной раз как у Чехова—в одном неожиданном слове, в характерной детали, в авторской ремарке,—пусть обязательно раскрывается глубокий подтекст, просвечивает то, что иногда не исчерпывается конкретным сюжетом; пусть раскрывается в сценарии и фильме то, что героями иной раз не названо вслух, но о чем они думают, как дети своего времени. Пусть они внутренним взором, иной раз без слов, как бы оглядывают жизнь свою и своих современников, осмысливают поступки свои; тогда читатель и зритель «увидят» все это вместе с ними и ощутят каждого героя как совершенно живого человека, сквозь ум и сердце которого проходит эпоха.

Разве помешало бы сценарию «Алешкина любовь», если бы приоткрылись души всех его героев, если бы нашлось в нем больше места для того, чтобы показать, как, находясь и в особых условиях жизни, человек наш остается носителем широких и многосторонних интересов. Ведь тогда тема воспитания чувств воплотилась бы весомее, острее.

Мы за «трехмерность» в показе героя, за подлинный, не внешний, а внутренний масштаб в его изображении; мы против такого нарочитого сгущения красок, которое может обернуться односторонностью, привести к созданию своеобразного театра теней, в котором автор водит их плоские силуэты.

В статье М. Блеймана, помещенной в первом номере нашего журнала, говорится о том, что драматург Б. Метальников уже нашел в последних сценариях большой масштаб. Думается, что это еще впереди. И обсуждение сценария читателями и продолжающаяся работа над ним в процессе съемок картины помогут автору найти этот масштаб и в полную силу сказать о любви, ее величии, ее красоте, ее огромной нравственной силе, о любви чистой, глубокой и верной, той, что «пограндиознее онегинской любви», не изолируя этот рассказ о любви от жизни.

Л. ПОГОЖЕВА

Напечатав сценарий в настоящем его виде, уверенные в том, что при всей своей спорности он может явиться интересной основой для будущего художественного фильма, мы обращаемся к нашим читателям: напишите нам, автору сценария, будущему режиссеру-постановщику о том, какие мысли вызвал у вас сценарий, о поднятой в сценарии теме и ее решении, о воспитании поэтических чувств в человеке. Пусть в наши дни космической ракеты каждый захочет и сумеет услышать пение соловья, сумеет любить верно, чисто и красиво.

Интервью

„Наследники“

Беседа с режиссером Т. Левчуком

— Мне хочется рассказать немного о замысле фильма «Наследники», который я сейчас снимаю по сценарию И. Луковского.

Только недавно расстались мы с героями двухсерийного фильма «Киевлянка», в котором прослеживаются судьбы нескольких представителей рабочего класса на протяжении долгих лет. Мы довели судьбу Галины Очеретько и ее друзей до радостных дней празднования сорокалетия Великой Октябрьской революции, когда каждый советский человек вправе был с гордостью оглянуться на пройденный путь: «Да, мы славно потрудились»... Но прошло немного времени, и у меня и моего друга кинодраматурга Игоря Луковского стало появляться чувство, что дата сорокалетия Октября вовсе не является итоговой чертой жизни наших героев, появилось желание проследить их судьбы и дальше.

Но «Наследники»—это не третья серия «Киевлянки», а самостоятельный фильм. Он посвящен молодому поколению. Молодежь—наследники всего, что в жестокой борьбе завоевал революционный рабочий класс, продолжатели его славных дел, строители коммунизма. Для них коммунизм—не мечта, не дело далекого будущего, а строй, зримые черты которого появляются уже сегодня.

Фильм показывает зарождение бригад коммунистического труда, то новое, что несет это замечательное движение, органически родившееся из потребности по-коммунистически не только трудиться, а и жить, мыслить, поступать.

Герои картины—Матвей, сын Галины Очеретько и Леонида Дорошенко (артист В. Гусев), приемный сын старого Середы испанец Мигель Сантес—Михаил (артист В. Квиска), молодая работница Лариса (студентка Киевского университета Л. Левчук). их друзья—молодые арсенальцы и рабочие других киевских предприятий.

Все это люди, получившие хорошее образование и продолжающие учиться, люди широких горизонтов, больших культурных запросов, предъявляющие высокие моральные требования к себе и другим.

Стойкость моральных принципов Матвея Дорошенко проверяется самой жизнью, и он выходит победителем из трудного конфликта. Он преодолел многие пережитки прошлого, старого отношения к женщине, к вопросам морали, у него поступки не расходятся с этическими нормами.

Серьезные испытания выпадают и на долю Михаила—Мигеля. Нашлись его родители. Человек, выросший в советской семье, воспитанный в условиях советской действительности, попадает во франкистскую Испанию, где его отец и мать влачат жалкое существование, придавленные нуждой и страхом. Сельский священник пытается привлечь Мигеля к религии, «обратить» его...

Наряду с молодыми героями зритель встретится в картине и со своими старыми знакомыми. Галина Очеретько (Л. Иванова) продолжает работать на родном заводе, обобщила многолетний производственный опыт в научной диссертации. Ее муж Леонид Дорошенко в далеком Китае оказывает техническую помощь на строительстве большого завода. По-прежнему на своем посту директор завода Романюк (Ю. Максимов). Яков Середа (Б. Чирков) ушел на покой, но, по его словам, у него прибавилось обязанностей и забот с тех пор, как он на пенсии: он член совета старейшин завода, член горсовета. По-прежнему целый день в хлопотах добрая Горпина (П. Куманченко), заботливая мать своих и приемных детей. Нет, не завершена судьба людей старшего поколения, они полны деятельного интереса к жизни, оказывают большое влияние на молодежь.

Серьезные задачи ставит перед собой коллектив, снимающий фильм «Наследники». Мы стремимся к тому, чтобы картина о лучших представителях рабочей молодежи, достойных наследниках традиций рабочего класса, строителях новой жизни, ставила перед кинозрителями глубокие вопросы мировоззренческого порядка, помогала эти вопросы решать.

Современность... Нелегко воплотить в искусстве нашу сложную, многогранную жизнь. Нелегко, если художник занят серьезными поисками, если речь идет о творчестве, а не о ремесле.

Мы публикуем статьи о фильме «Люди на мосту», созданном художниками, упорно работающими над современной темой,—писателем С. Антоновым и режиссером А. Зархи. Фильм этот, со всеми его достоинствами и недостатками, не оставит зрителя равнодушным.

Н. Лордкипанидзе

В споре с самим собой

Фильм С. Антонова и А. Зархи «Люди на мосту»* интересно смотреть. О нем интересно и писать. Интересно не потому, что все в картине представляется нам хорошим или безупречным,—вовсе нет. Интерес вызван теми мыслями и соображениями, которые возникают по ходу действия фильма, но связаны не только с данной работой.

Авторы фильма «Люди на мосту» стремились сделать свою картину по-настоящему современной. Они хотели, чтобы наши дни узнавались в фильме не по деталям быта, но по чертам мировоззрения героев. Они хотели правдиво отобразить и труд—тот самый грандиозный, но нелегкий труд, о котором мы охотно говорим и пишем, но который далеко не всегда—и по кинофильмам особенно—представляем себе в его реальном выражении. В «Людях на мосту» ощутимо желание всерьез раскрыть те процессы, которые не только преобразуют землю, но и формируют человека. Именно это желание и привлекает в картине, несмотря на все ее досадные промахи.

Так что же происходит в «Людях на мосту» и какова главная, ведущая мысль этого произведения? Очевидно, если определить ее какой-либо одной фразой, суть замысла сводится к тому, что человек, изменивший главному делу своей жизни, изменяет и самому себе. Строить мосты—это прекрасно! Но разве хуже управлять трестом, который строит много таких мостов? Очевидно, нет, если сохранить в себе главное—страсть к созиданию и ощущение цели, ради которой когда-то была выбрана именно эта профессия. Герой сценария Сергея Антонова таких высоких чувств в себе почти не сохранил. Став начальником, он где-то, на каких-то путях растерял многое из того, что составляло красоту и силу его человеческой личности. Задача и стремление писателя—вернуть Булыгину все богатства его души, заставить его заново взглянуть на жизнь. Так сценарист и делает. Он упраздняет трест, которым руководит герой, а его самого переводит на строительство моста в Сибирь, чтобы там, в кипении дел, Булыгин смог снова обрести самого себя.

Разумеется, право С. Антонова именно так строить движение характера и сюжета, хотя в голову невольно приходит мысль о некотором весьма огорчительном однообразии, которое присуще и нашей прозе, и кино, и театральной драматургии.

Речь идет о том, что как только герой обзаводится более или менее солидным служебным столом, он немедленно закостеневает, превращаясь в рутинера и бюрократа. Когда же он снова возвращается в «массы», у него немедленно вырастают крылья или что-нибудь в этом роде. Нет нужды, что очерстветь и разлюбить дело можно и на «низовке», что понижение в должности далеко не всегда заставляет внутренне перемениться...

С. Антонов не побоялся пойти проторенным путем. Булыгин рисовался ему только в подобной и ни в какой иной ситуации. И поначалу мы действительно поверили в то, что новизна

* Сценарий С. Антонова. Постановка А. Зархи. Оператор А. Харитонов. Художник А. Фрейдин. Композитор Р. Щедрин. Звукооператор Л. Булгаков. «Мосфильм», 1959.

писательского ви́дения проявится в другом— в характере героя.

Вот он впервые появляется перед нами— Иван Денисович Булыгин. Появляется во всем великолепии своего служебного положения: в отдельном, просторном и комфортабельном салон-вагоне, с услужливым референтом. Референт подбирает и подает на подпись бумаги, Иван Денисович с ходу решает дела, и все здесь кажется устойчивым и непоколебимым. Но вдруг в устойчивость эту врывается первая диссонирующая нота. На полном ходу в салон-вагон вскакивает разгоряченный и взволнованный молодой человек, который заклинает, просит и, наконец, приказывает Булыгину приостановить испытание моста. На одном из участков пути в бетоне появилась раковина, и устои могут не выдержать. Молодой человек, который так волнуется,—прораб Орлов, и мост, о котором идет речь,—первый построенный им в жизни мост. Как же поведет себя Булыгин—властный, не терпящий беспорядка начальник? Распушит Орлова и приостановит испытание, боясь риска? Так, очевидно? Поначалу действительно, так: Орлов наказан, но вот что касается испытания... По бесконечному, кажется, мосту, не сбавляя скорости, мчится спецвагон, и немолодой уже человек думает в эти минуты не об опасности! Он думает о том, что и у него в жизни был первый мост и что он так же волновался, как этот немного смешной прораб. И, пожалуй, неожиданно для себя самого Булыгин решает: никаких выговоров Орлову, никаких объяснительных записок с его стороны—пусть этот день будет для начинающего инженера по-настоящему торжественным и радостным.

Так, сразу интересно и с подтекстом, в драматической ситуации показывает С. Антонов своего героя. И чем дальше, тем острее развивается действие. Вслед за эпизодом испытания моста мы видим Булыгина на торжественном приеме в министерстве. Спокойный, самоуверенный, даже важный, входит он в нарядный зал, и тут снова в благополучие его врывается диссонирующая нота. Хотя об этом и поговаривали, но все-таки Иван Денисович не верил, что учреждение его ликвидируется и сам он должен будет менять место и характер работы. «Пятый туз в колоде»,—растерянно шепчет он, и мы угадываем в этой растерянности большую горечь.

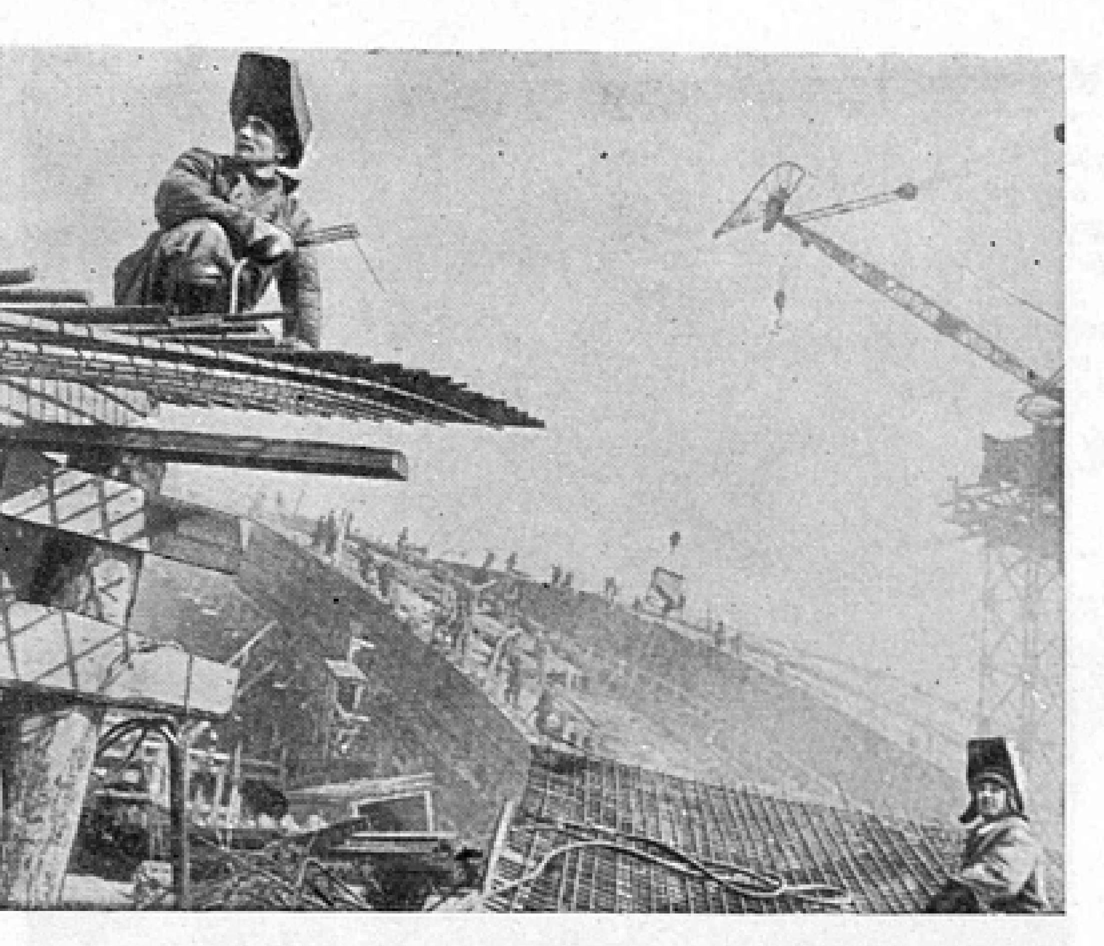


«ЛЮДИ НА МОСТУ»

Эти две сцены—интересная экспозиция своеобразного характера. Развивайся он так и дальше, то есть подчиняясь своей внутренней логике и драматизму данной ситуации, мы имели бы дело с человеком, судьба которого могла бы оказаться поучительной.

Однако, словно бы не очень веря в значительность того конфликта, который заложен в характере и направлении мыслей Булыгина, в его судьбе, С. Антонов начинает уделять слишком много внимания внешнедраматическому плану повествования. Вместо ураганов и паводков в душе героя стихийные бедствия начинают бушевать на сибирской земле, и, увлеченные их недюжинным размахом, мы порой начинаем терять из виду человека на мосту. Чем дальше развивается действие, тем больше драма героя, чуть было не потерявшего смысл жизни, уступает место рассказу о начальнике, временно оторвавшемся от подчиненных.

Конечно, С. Антонов есть С. Антонов, и многое в образе Булыгина найдено им убедительно, тонко и точно. И прежде всего то, что герой до конца фильма остается самим собой—таким же вспыльчивым, властным и резким, каким он вошел в сценарий. Однако не это все-таки главное. Главное для художника раскрыть характер в его



«ЛЮДИ НА МОСТУ»

глубине и неповторимости, в его реальных отношениях с действительностью. В «Людях на мосту» авторы часто забывают об этой необходимости. Поддаваясь инерции многих наших фильмов, С. Антонов, а вместе с ним и А. Зархи пытаются выразить общее не столько через частное, сколько опять-таки в общем.

Речь идет, разумеется, не о том, чтобы ограничить количество действующих лиц или свести на нет все те побочные линии, которых так много в сценарии. Понятно и закономерно желание С. Антонова показать жизнь в ее разнообразных проявлениях и связях. Однако, заботясь о широте картины, надо было прежде всего определить для себя тот четкий угол зрения, который позволил бы, не нарушая естественности, соединить героев в одном целом. Именно этой четкости, последовательно-настойчивого развития мысли и не хватает картине. Оттого многие образы ее иллюстративны, оттого при кажущейся работе «на главное» они на самом деле лишь компрометируют серьезность темы.

Ну зачем в «Людях на мосту» появился референт Булыгина Одинцов, зачем понадобилось женить его на дочери Булыгина Ольге, зачем разводить их, зачем, наконец, устраивать «под занавес» судьбу Ольги и Орлова? Все это по существу, да и не по существу ничего не дало картине, зато отняло у нее множество драгоценных метров...

С. Антонов дал режиссеру сценарий, хотя и несовершенный, но таящий в себе большие возможности. Заостри режиссер в образе Булыгина те самые черты и противоречия, которые не очень ярко, но тем не менее точно даны писателем в начале действия, фильм стал бы более цельным и ясным в своей направленности. Но, странное дело, у А. Зархи и В. Меркурьева—исполнителя главной роли—именно эти начальные эпизоды выглядят торопливо и скомканно.

Вспомним начало фильма—мелькание железнодорожных путей, торопливую сцену в салон-вагоне Булыгина, его первую встречу с Орловым—Е. Шутовым. Все, что происходит в первых кадрах, чрезвычайно важно для дальнейшего. Однако почувствовать это почти невозможно. Внимание режиссера занято больше воспроизведением внешних событий, нежели героями. Первый и следующие за ним эпизоды (в кинотеатре, на приеме в министерстве, на новой квартире Булыгина, на аэродроме в утро его отъезда) сняты так торопливо и невнятно по внутренней линии, словно режиссер просто-напросто не успевает расставить нужные акценты. Если до просмотра вам не довелось прочитать сценарий, вы так и не поймете, почему вдруг Булыгин уехал из Москвы и, главное, как он отнесся к своему неожиданному служебному перемещению. Не будет у вас возможности проследить и за другим—за отношениями Булыгина и его жены. А ведь в сценарии их отношения были окружены тем особым ореолом, который заставил С. Антонова назвать его «Серебряная свадьба». Но ореол исчез—надо было менять и название вещи.

Что же произошло? Что заставило А. Зархи, умно прочитавшего другие части сценария, быть столь торопливо-небрежным в начале фильма? Конечно, дело тут не в сознательном пренебрежении к характеристике действующих лиц. Однако мы не склонны отнести случившееся только за счет обыкновенного промаха. Причина его, на наш взгляд, заключается в том, что киноискусство наше до какой-то степени утратило вкус к скрупулезной и углубленной разработке человеческих характеров. Может быть, поэтому забота режиссера и его пристальное внимание отданы внешне более драматической и постановочно более сложной второй части картины.

Здесь на первый план выступают строитель-

ство моста и все перипетии, с этим связанные. Бури, паводки, невозможность и необходимость сдать строительство в срок и т. д. и т. п. Все это по-настоящему волнует.

И тут мы возвращаемся к тому, с чего начали наш разговор: к серьезности и правде в изображении труда и обстоятельств, его сопровождающих. Касаясь этого предмета, можно говорить о многом. О таежных пейзажах оператора А. Харитонова, пейзажах, не только удивительно красивых и поэтичных, но, если можно так выразиться, очень обдуманных. Вместе с красотой земли мы видим ее суровость: холодный, до ломоты в зубах, воздух, звенящие и ломкие от мороза деревья, грозную реку. Образ реки проходит в фильме много раз, меняясь, как живое существо. Река просторна и могуча, когда очаровывает впервые увидевших ее Ивана Денисовича Булыгина и его сына Виктора; она жадна, угрюма и ненасытна, когда размывает устои моста; она страшна, когда грозит уничтожить все сделанное людьми. Последние кадры этой битвы впечатляюще образны. После трагической кульминации—гибели Лены, взорвавшей огромную льдину,—минута тишины, внезапно наступивший покой. Мы не видим суетящихся на берегу людей, не слышим обычной в такие киномгновения бурной музыки. Только река катит и катит свои широкие воды, и в этом мощном потоке последнее «прости» Лене, поэтическое выражение ее подвига.

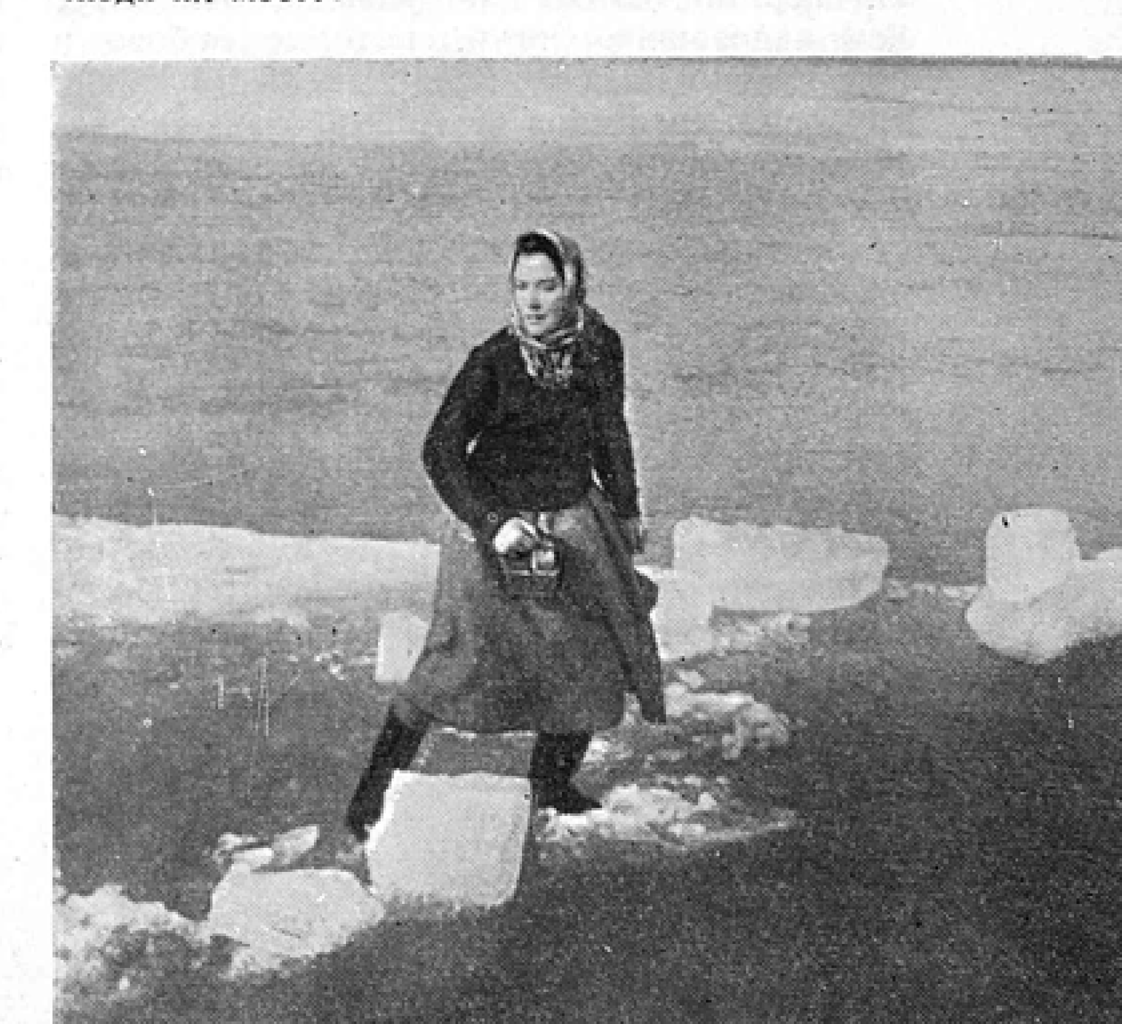
И нам подумалось, что достоверность среды, в которой проходит кинематографическое действие и которой так любят гордиться кинорежиссеры, нам подумалось, что все это лишь в том случае реальнее и достовернее павильонной декорации, когда освещено отношением художника к предмету. Сколько раз мы видели великолепные розовые закаты и не менее великолепные золотые восходы, сколько раз нам предлагали любоваться иными красотами природы—но увы! Лишь в одном случае из очень и очень многих мы видели и ощущали натуру как п р е д м е т искусства, а не как увеличенную фотографию. Когда в «Людях на мосту» под мощным напором урагана рушатся деревья, беснуется река и ветер, как спичечную коробку, ломает сооружение, доселе казавшееся таким прочным, когда все это происходит, мы воспринимаем случившееся прежде всего как выражение общего конфликта произведения. Это то же самое действие, но только продолженное не в словах и поступках героев, а в соответствующем состоянии окружающей среды.

Именно так, с таким внутренним посылом сняты лучшие эпизоды фильма и в том числе «надвижка свай по льду». Мы не касаемся технической стороны этого процесса—для нас, зрителей, главное заключается не в ней, а в том, что новый метод требует недюжинной смелости инженерной мысли и человеческой отваги.

Сцена снята эффектно и блестяще. Затаив дыхание, следим мы, как стальная громада начинает медленно скользить по льду. Свая действительно огромна—тракторы, которые тянут ее, кажутся рядом с ней маленькими, почти игрушечными. Этот масштаб вещей, их соотношение и, главное, точный ритм эпизода, действие которого развивается гораздо медленней, чем нам хотелось бы,—все это создает ощущение напряженности. Мы не можем не восхититься мастерством режиссера и оператора, их высоким профессиональным умением и, если хотите, мужеством. Но мы так же вполне ясно сознаем, что все эти качества не были бы так полно ощутимы, не подкрепи их вполне определенная мысль.

Мы часто говорим: трюк ради трюка, смех ради смеха. Рассказанная выше сцена тоже рассчитана на непосредственную реакцию зрителей: выдержит лед или нет? Разница лишь в том, ч т о связано с этим волнением. Создатели фильма сумели убедить нас в важности, больше—необходимости того, чтобы лед выдержал, и мы теперь, не только подогреваемые азартом, но и как соучастни-

«ЛЮДИ НА МОСТУ»





«ЛЮДИ НА МОСТУ»

ки, следим за всем происходящим. Так необходимые в драматургии острота и занимательность сочетаются с размышлениями, в такой же степени необходимыми искусству.

В эти размышления о жизни, так ощутимо выраженные в образном строе фильма, втянуты и некоторые герои. В первую очередь—Виктор.

У Чехова есть более чем примечательная фраза о том, что не мысль создает образы, но образы сами способны создать мысль. В лучших вещах прозаика С. Антонова это чеховское наблюдение или литературное кредо—считайте, как хотите—находит свое выражение. В сценарии принципу этому наиболее полно соответствует образ Виктора. На первый взгляд это одна из тех более чем надоевших фигур, которые лобово и примитивно иллюстрируют мысль о влиянии трудовых процессов на формирование характера подростка. В картине дело тоже обстоит как будто бы так. Работа на далекой сибирской стройке проясняет, помогает проясниться истинной сущности Виктора, однако никакой искусственности в этой знакомой ситуации не ощущаешь. И суть этого—в индивидуальности персонажа, созданного режиссером, сценаристом и молодым актером О. Табаковым.

Образ Виктора отмечен той точностью наблюдений, той жизненностью, которые сообщают его поступкам и решениям необходимую в искусстве непреднамеренность. Именно оттого в них все так органично: от первого появления героя—заяц-безбилетник, он изловлен контролерами, которые, сердясь и ругаясь, препровождают его к главному,—до последнего решения—усыновить ребенка своей погибшей возлюбленной.

Для того чтобы убедить нас в положительности образа, С. Антонову вовсе не приходится соблюдать в его характере точную пропорцию хорошего и плохого. Даже в той, первой сцене, когда Виктора препровождают к начальнику поезда, он вовсе не кажется уж очень сконфуженным. Во всяком случае, не настолько, чтобы не отчитывать своих провожатых за порванный рукав и не грозить позвонить в Москву «кому следует». Но как ни пижонски звучат его слова, обмануть они никого не могут. С самого же начала С. Антоновым дана, а Олегом Табаковым очень точно понята и поддержана «основа» образа. Виктор—отнюдь не барчук, прячущийся от всех опасностей и треволнений жизни под надежное родительское крыло. Будь характер героя таким, совсем иной процесс его «перековки» должен был бы изображать писатель. Нет, в образе подчеркнуты те черты юношеского, неустановившегося характера, в котором с в о и, пусть неоформившиеся, но добрые желания, хотя и подавлялись непререкаемым авторитетом отца и его невниманием к внутреннему миру сына, но все же не заглохли и при первой возможности вырвались наружу. Провалившись на вступительных экзаменах в институт, Виктор начинает свою самостоятельную жизнь. Тайком от родных он отправляется на строительство большого сибирского моста, того самого моста, постройкой которого по стечению обстоятельств и неожиданно для юноши начинает руководить его отец. Не труд «вообще» меняет характер юноши. Его меняют, вернее, помогают развиваться лучшим свойствам натуры, конкретные условия стройки и те люди, которых Виктор там встречает. В первую очередь—Лена (А. Завьялова).

Нельзя сказать, чтобы мы целиком и полностью, безоговорочно принимали героиню. Нет, образ написан и сыгран несколько искусственно, «диковатость» его подается больше, чем надо. Однако эти просчеты, как они ни значительны, не могут скрыть главного—своеобразия натуры Лены. Очень хорошо то, что в образе ее подчеркнуты не только гордость и озорство, но и доброта, душевная

незащищенность даже. Виктор именно этим ей и сродни, оттого, вероятно, она его и полюбила, хотя на первый взгляд непонятно, что могла найти в городском заморыше такая красавица. Однако то, что было неясно отцу и не очень видно матери, углядела эта глазастая сибирячка. Любовь Лены и Виктора—их настоящая, большая, нетаящаяся любовь—еще одно звено в цепи тех удач, которые есть в фильме. В отличие от другой «любви»—Ольги и Орлова—эта появилась в картине не ради «утепления» ее производственного сюжета или иллюстрации авторских мыслей. Ее возникновение—результат того пристального внимания к человеческой личности, которым отмечено творчество С. Антонова и А. Зархи. Оба они сильны там, где не изменяют своему таланту; оба терпят поражение, как только начинают мыслить некими общими категориями.

«Люди на мосту»—фильм противоречивый. В нем не ощущаешь единого дыхания, которое должно пронизывать все эпизоды, сообщая им органичность и стройность. Может быть поэтому так труден разговор о картине—о ней не скажешь безоговорочно «да» или «нет». Авторы словно спорят сами с собой, со своим умением видеть людей, наблюдать жизнь, проникать в сокровенный смысл явлений. Они не до конца стойки и в защите собственных замыслов—жизненная правда в их произведении соседствует с губительной для искусства силой инерции. Однако, как бы строго и критически ни подходить к картине, в ней нельзя не увидеть серьезной попытки художников поднять важные и трудные темы современности, еще раз сказать о красоте труда, о человеческих свершениях, важных и для общества в целом и для самого человека-творца...

В. Фролов

На самом трудном пути

Всегда трудно достоверно и художественно воплотить в искусстве современное. Казалось бы, это звучит как парадокс: разве не легче писать о том, что свершается на твоих глазах, что захватывает тебя, над чем ты ежедневно размышляешь. Внимательно всмотрись в жизнь и пиши...

Однако это не так. Наша жизнь, удивительно прекрасная и подвижная в своих процессах, требует от художников огромного мастерства, поэзии изобразительных средств, эмоционально яркого воплощения характеров. Теперь уже никто не простит приблизительного и поверхностного в искусстве, если даже идея произведения и будет актуальной. Только в больших характерах можно передать всю сложность психологии современника, показать, как обогащаются его ум и душа в труде, как раскрываются его страсти и эмоции в век нынешний, когда человек по горло занят тем, чтобы оборудовать планету для полного счастья.

Равнодушные руки и холодный ум ремесленника не способны к поэзии и вдохновению. Вот почему, когда отражение современной темы рассматривают как очередную кампанию, вместо живых образов на экране появляются манекены. Современность не терпит «кампанейского» подхода. Она только тогда обретает яркую жизнь в искусстве, когда характеры и события выливаются в оригинальные совершенные формы. Всегда в создании современных произведений обязательно присутствие поиска, стремление найти свое воплощение делам и мыслям человека новой эпохи.

Пусть извинит меня читатель за столь затянувшееся вступление. Но оно, мне кажется, необходимо для того, чтобы начать разговор о фильме «Люди на мосту». Этот фильм вызывает раздумья, заставляет внимательно разобраться в том, чего достигли и что упустили его авторы в главном—в поисках героя современности. Картину делали талантливые художники—великолепный новеллист Сергей Антонов, всегда отличающийся поэтичностью красок в изображении обыкновенного человека, и режиссер Александр Зархи, остро чувствующий стиль времени,



«ЛЮДИ НА МОСТУ»

что особенно мы увидели в его «Высоте». Автор сценария и постановщик фильма объединились в стремлении познакомить зрителя с такими героями, которые пришли на экран из кипучих будней действительности, с сибирских строек, из тайги; формирование их характеров происходит не гладко, а в душевных потрясениях и муках, в испытаниях и меняющихся обстоятельствах жизни.

С. Антонов и А. Зархи предлагают зрителю пережить драму. Острую, затрагивающую важные интересы не только семьи Булыгиных или совсем еще юной девушки по имени Лена, но и многих сидящих в кинозале. Драма эта человечна и современна, в ней таятся ответы, правда, порой недосказанные в фильме, но ответы на весьма существенные вопросы, волнующие нас. Как прожить свой век, чтобы не было стыдно и горько за себя перед окружающими, перед самим собой? Как вновь обрести утерянное было качество—острое восприятие жизни? Авторам хочется понять душу своего современника, заглянуть в нее с надеждой увидеть там то хорошее и светлое, что часто сокрыто от поверхностного взгляда...

Но почему «люди на мосту»? Чем является в картине строительство моста, только лишь «производственным» элементом, необходимым для фона, как это часто бывает в наших картинах, или судьба этого строительства тесно связана с судьбами героев, приобретает драматическую силу? Мост на Северной, который строят герои фильма, неожиданно становится дорогим каждому, кто смотрит фильм: за течение и исход стройки волнуешься по-настоящему, вокруг моста и на его железных стропилах возникают драмы. В фильме, на мой взгляд, в едином сплаве предстают человеческие страсти и обстоятельства, их порождающие.

Итак, мост! В первом же эпизоде возникает новый мост, по которому проезжает в весьма удобном вагоне Иван Денисович Булыгин, проезжает, вопреки настойчивым требованиям вскочившего на ходу молодого инженера: «Я отвечаю за мост!.. Я... я запрещаю!» А Булыгин словно не слушает инженера Орлова. Спецпоезд мчится вперед, мелькают и грохочут мостовые пролеты. Застыл в оцепенении референт, широко открыл от испуга глаза Орлов, а Иван Денисович даже не повел, что называется, бровью: сидит в кресле, подписывает бумаги. И когда остались позади шум и грохот, и ясное голубое небо ворвалось в окно, Булыгин с грустью произносит: «Первый мост!..»

Давно это было у Булыгина. Когда-то он строил мосты, волновался, переживал радость строителя, спорил, негодовал, отстаивал свое, выстраданное. Теперь он пребывает в высокой и почетной должности начальника учреждения, выслушивает референта, ходит на приемы иностранных делегаций в черном, хорошо сшитом костюме; у него тяжелый взгляд утомленного и важного человека. Благополучная жизнь застраховала его от превратностей случая. Впрочем, это ему только казалось...

Еще с древности известно, что драматургия начинается с неожиданности, с крутого поворота, которого не ожидает действующее лицо. Таким крутым поворотом уже в завязке фильма и является короткий и ошеломивший Булыгина вопрос: «Сам-то куда решил? В Аргун или в Манын-Ягу?» Эти слова произнес заместитель министра на приеме, где ожидали англичан. Значит, неспроста он сказал? А Булыгин ничего еще не решил, он вообще не думал ни о каком-то Аргуне, тем более о какой-то Манын-Ягу. Он думал о новой квартире, которую только что получил, о дочери Ольге и ее женихе, услужливом референте Одинцове.

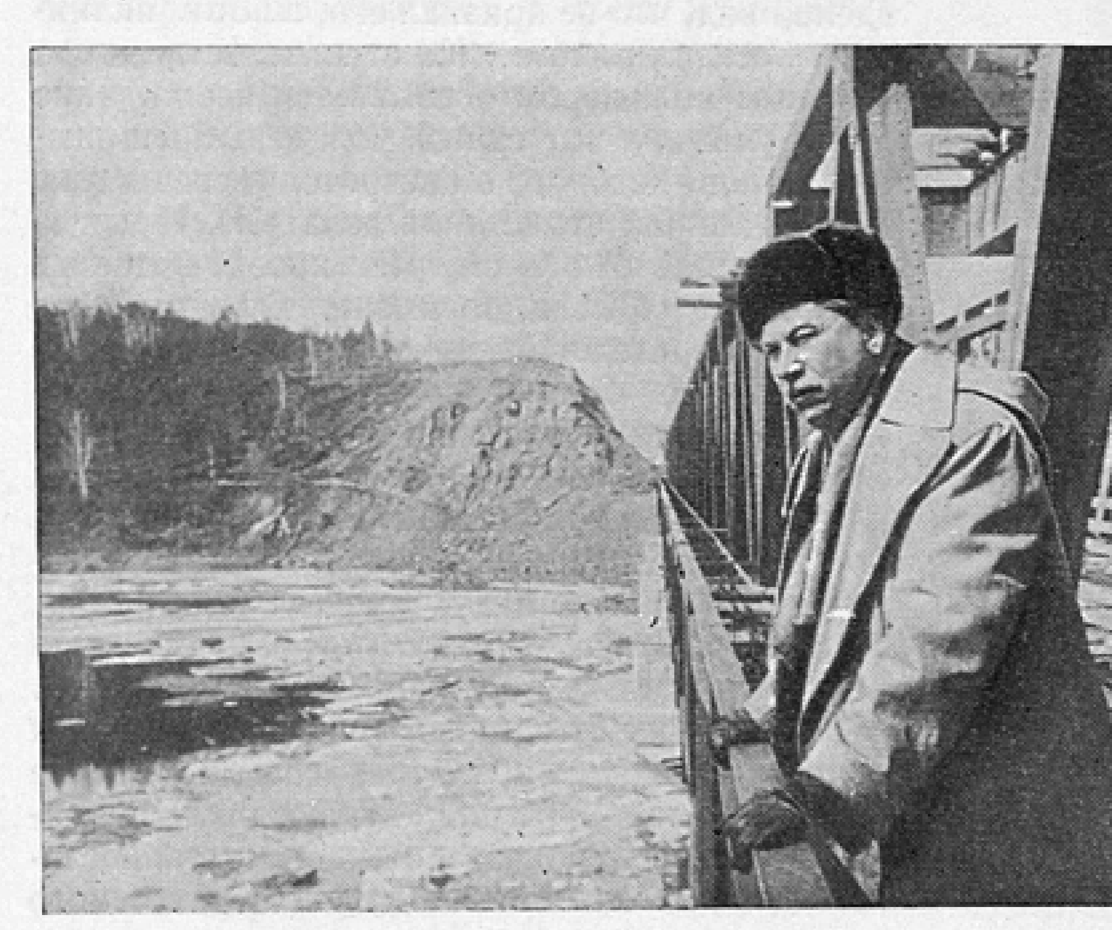
А тут такая неприятность! Что же, выходит, надо все бросать, ехать к черту на кулички, в Сибирь, и строить мост?!

Да, сильную завязку событий предлагает нам кинодраматург Сергей Антонов. В ней можно «разгуляться» актеру В. Меркурьеву, да и постановщику тоже. И все-таки от многообещающей экспозиции фильма я уношу досадное разочарование. Ничего нового, значительного не открыл нам драматург. Да, Булыгин теперь уже не начальник учреждения. Да, он должен бросить все, чего уже достиг, и вернуться к тому, с чего начал много лет назад. Разве в жизни такое решение не потребует раздумий, испытаний? Конечно же, потребует. Это ведь потрясение, и немалое. Но то в жизни, а в кинематографе почему-то бывает иначе. Тут стыдливо обходят такие драматические потрясения. Я настойчиво вглядываюсь в лицо Меркурьева—Булыгина, хочу понять и увидеть, что переживает он в этот довольно критический для него момент. Но вот уже Булыгин склонился над огромной картой, ерзает по ней на полу, ищет неведомую ему реку, а потом на вопрос встревоженной жены: «Куда ты собрался?»—довольно бодро отвечает: «В Сибирь. Мост строить. Помнишь, какие мы с тобой мосты строили? Большие, певучие... Поезд идет, а фермы поют... Помнишь? Ну вот и теперь поедем... Что нос повесила? Радоваться надо...» Булыгин в сердцах заставляет дочь Ольгу играть на рояле «Цыганочку», пляшет, а затем выбегает на лестничную площадку—но все это лишь внешние атрибуты драматичности; настоящего же, глубокого человеческого чувства здесь нет. Едва наметившись, интересная ситуация свелась к обычному киноштампу.

Почему так произошло? С. Антонов задумал образ Булыгина противоречивым, сильным. И таким он хочет представить его зрителю с самого начала фильма. Пусть, дескать, начальник Булыгин и пообтерся в столице, нажил привычки, никак не украшающие его, но все-таки в нем живет тоска по первому мосту, по молодости. Тоскует-де человек по большому делу, да быт заел, развернуться негде! Тогда уж надо бы и не скрывать всего, что есть у Ивана Денисовича ценного и привлекательного. Тогда зачем он терпит угодливых референтов, наряжается так обдуманно на прием (все это ему нравится!), хлопочет о новой квартире и т. д. Думаю, что неопределенности в характере Булыгина произошли оттого, что С. Антонов как автор сценария, а за ним и постановщик фильма А. Зархи в завязке ленты словно бы погнались за двумя зайцами: с одной стороны, они хотели показать своего героя симпатичным, во всяком случае лучшим, чем о нем думают другие (Одинцов, например, отлично изучил своего шефа и поэтому сразу даже не поверил, что тот серьезно решил о Сибири). С другой стороны, нельзя же, действительно, было уж так сразу представить Булыгина положительным героем. Он и подхалимов терпел, и ездить в салон-вагонах ему нравилось—вот и пляшет сгоряча «Цыганочку»... А между тем народная поговорка мудрая: погонишься за двумя зайцами—ни одного не поймаешь! Играть артисту В. Меркурьеву в первых эпизодах фильма почти нечего: ведь человек со своеобразной психологией и сильными чувствами, ищущий верное решение, драматургом и режиссером лишь подразумевается.

У меня есть свои претензии к В. Меркурьеву. Я считаю, что на протяжении всего фильма, даже в тех эпизодах, где драматургия позволяет артисту передать интересные черты булыгинского характера, талантливый актер не находит разнообразных красок. Все время я ловлю себя на том, что Булыгин—этот волевой человек, в чем-то излишне властный и страдающий от этого,—скрыт от меня. Актер словно чего-то побаивается, он все время слишком сдержан, я бы сказал, величаво сдержан—в движении ума и сердца. Надо отдать должное автору сценария: образ Ивана Денисовича им написан не по аптекар-

«ЛЮДИ НА МОСТУ»





«ЛЮДИ НА МОСТУ»

ским рецептам, он дан в беспокойных человеческих исканиях. После экспозиции характер развивается вширь и вглубь, драматургически напряженно, остро: сценарист то и дело ставит перед героем препятствия, которые требуют от него напряженной работы мысли, сильных душевных движений. В поезде, в общем вагоне, Булыгин в пареньке-безбилетнике, пойманном контролерами, узнает своего сына Виктора. Отцу стыдно, он сначала сделал вид, что не признал его, а потом окликнул, посадил рядом... На строительстве моста главным инженером оказывается неожиданно для Булыгина тот самый молоденький инженер Орлов, которого он встречал в спецвагоне («Мальчишка, что с ним делать?»). И когда Орлов предложил смелый проект—ставить сваи моста со льда, то именно Булыгин стал самым упорным противником этого предложения. И вот бесполезно люди тратят свою энергию, труд, сбрасывая в реку тонны земли. Вода смывает землю. А Булыгин держится на своем. Наконец, его предал Одинцов—не приехал на Северную; добился, чтобы запретили тянуть сваи по льду; прислал телеграмму, намекал, чтобы Булыгин, его бывший всемогущий «шеф», покинул строительство...

Каждый из этих поворотов сюжета давал Булыгину возможность узнавать все новое и новое в людях. Актеру, играющему Булыгина, и надо было показать, как его герой постигает действительность. Тогда и образ самого Булыгина стал бы более значительным. И если этого не получилось в полной мере, то виновен здесь и актер, не сумевший воспользоваться возможностями драматургии. Сдержанность его исполнения привела к однообразию, к излишней помпезности, неестественной монументальности.

Узнав сына в вагоне, Булыгин даже не вздрогнул. Он лишь смутился, отвел глаза. Глаза тусклые, они ничего не сказали мне, зрителю, хотя я и понимал, что сцена должна раскрываться в подтексте, внутренне очень напряженном. Такие же тусклые глаза Булыгина встретили весть о предательстве Одинцова.

Мне бы не хотелось обижать В. Меркурьева и режиссера (а он также за это в ответе), но, ей-богу, в искусстве откровенность куда полезнее елейных комплиментов: артист часто будто любуется значительностью своего героя. Даже тогда, когда Булыгину нестерпимо горько. В морозное туманное утро бегут люди со стройки. Убегает и Виктор. Казалось бы, хоть здесь Иван Денисович даст волю своим чувствам—так нет. Он стоит в позе обиженного, да еще поучает сына: «Смотри там... работай, как положено. Людей не смеши». Артист позирует перед кинокамерой и в сцене, когда Булыгину приходится говорить Лене жестокие слова, когда он хочет заглушить ее горячую, юную любовь к Виктору.

Конечно, есть у Меркурьева и удачные, яркие сцены, например сцена с установкой свай. Смело шагает Булыгин впереди тягачей; трещит лед, вот-вот провалится эта громадина, которую тащат по ледяному покрову реки тракторы. Идет, будто в атаку, спокойный командир, ведет армаду тягачей за собой. Тут стремление артиста к «приподнятости» оправдано. В драматический момент напряженных, рискованных работ на реке выразительно-контрастно вошла в кадр фигура спокойно шагающего начальника строительства. Эта сцена волнует своим ритмом, атмосферой, тем, как ведет себя в ней Булыгин.

Что еще можно сказать об этом образе? Каков он?

Плохо, когда мы, критики, начинаем арифметически вычислять дурное и хорошее в характере, определять, сколько в нем того и другого и что перевешивает на критических весах: положительное или отрицательное. Важно определять жизненную правду, человеческую глубину образа. По сценарию Иван Денисович—незаурядная натура. В нем виден чело-

век умный, властный, который может страдать от собственного характера, от своих ошибок, но который умеет и переносить тяжелые испытания, выходить из них еще более сильным, душевно окрепшим. Такой герой перестрадает, но найдет в конце концов единственно верное решение. Нашел его и Булыгин: с каким упоением повел он по льду сваи, установил их, с какой страстью боролся со стихиями природы, но построил мост через таежную реку.

Булыгин победил, и в этой победе торжествовал современник, наступивший «на горло собственной песне», сломивший привычки старого, поборовший свои слабости. Вот каков Булыгин! В сценарии, но не в фильме. И это очень огорчительно, потому что В. Меркурьев обеднил образ однообразием актерского исполнения. Все, что мы узнали о Булыгине по сценарию, лишь обозначено, но не развернуто в фильме во всей своей психологической сложности. И от этого сильно пострадала вся лента, поскольку Булыгин здесь—главное лицо.

Есть в этом фильме с несколькими перекрещивающимися драматическими линиями два образа, которые мне особенно понравились, хотя я допускаю, что возможно и иное к ним отношение. Эти образы создают совсем молодые артисты. Речь идет об О. Табакове, артисте театра-студии «Современник», выступающем в роли Виктора, и о дебютантке в кино юной А. Завьяловой, недавно окончившей театральный институт в Ленинграде. Она снимается в роли Лены—таежной красавицы, гордой и сильной девушки. История Виктора и Лены, их любви, их знакомства, их кратковременного счастья—песня, радостная и грустная песня, которую не забудешь. Большеглазая Лена, уже в юности испытавшая и радости и горести жизни, и почти мальчишка Виктор Булыгин, бросивший уютную папину квартирку и с азартом взявшийся за работу в Сибири,—оба они похожи на многих своих сверстников, оставляющих пап и мам и отправляющихся с рюкзаками на спине в большое путешествие по дорогам жизни.

Вот мы стоим у истоков любви, которая родилась в молодых душах. Виктор одет в новенький комбинезон, он несколько рисуется перед Леной, которая готовит взрывчатку. «Ступай отсюда, москвич...» Но Виктор не уходит, напротив, он поддразнивает Лену, допытывается, где она пропадает по воскресеньям,—может, «там ребятишки плачут». Совсем



«ЛЮДИ НА МОСТУ»

невзначай, как это и бывает в жизни, Викторовы слова задели самое больное, что девушка держит в тайне от людей: Лена опустила глаза, и уже загорелся запальный шнур... Взрыв. Камни в воздухе. Испуг на лице Виктора. Он очнулся—и перед ним Лена, встревоженная, мягкая, нежная. Совсем другая.

Но и это еще не начало любви. Она приходит к Лене и Виктору осторожно. Когда Лена без спроса хозяйничает в доме Булыгиных (конечно же, она тянется к этому симпатичному «москвичу»—ее любимое слово, в которое актриса всегда вкладывает новые оттенки: то невысказанную обиду, а то и едва уловимую нежность)—и здесь еще не пришла любовь, она только испытывает, манит. Любовь грянула нежданно-негаданно. Сидел у костра Виктор, когда вода размывала песок в опорах. У рабочих опускались руки. И все упрямый отец, не хочет понять своей ошибки. А ему, Виктору, каково? Над ним посмеиваются, а он бессилен что-либо сделать, сидит одиноко, продрогший, свернувшийся в комочек. Вот тут и приходит к нему Лена: «Спирт пить умеешь, москвич?» Ну как же он может не похвастаться перед девушкой, хотя, наверное, и попробовать не успел спиртного. Проворно откупоривает Лена фляжку, которую только что дал ей шофер грузовика, наливает в алюминиевую кружку немного спирту, и с явной иронией предлагает: «На веселись...»

А сама чуть смеющимися глазами наблюдает, как решительно, чтобы не выдать себя, глотает обжигающую влагу Виктор; кружка прилипает на морозе к нижней губе, и опять Виктор чувствует, что попал впросак, отрывает кружку, а на ладони—кровь. Смеется Лена, трогательная, внимательная; осторожно, платочком она стирает кровь с воспаленной губы и крепко-крепко целует Виктора. Они стоят в тайге, ошеломленные, счастливые.

— А ты не бойся, москвич,—ласково шепчет Лена.—Тут делай, что хочешь. Тайга не скажет.

— Неужели ты уйдешь, Лена?

— Конечно, уйду... Чего мне тут...

— А я?

Лена осторожно освобождается от его объятий, убегает. Стоит на снегу Виктор, зовет девушку, открывшую ему заветную, только что коснувшуюся своими крыльями любовь...

Пришла, наконец, любовь, счастливая и трудная. Трудная потому, что у Лены есть тайна. Лена скрывает от Виктора, что есть у нее сын Гошка, к которому она и ходит по воскресеньям в лесную избушку (он живет в семье лесника). Идет по тайге Виктор по следам Лениной тайны... Потом вмешался отец, и любовь повисла на волоске. Может быть, зрители и не поверили бы в силу этой любви, если бы... если бы автор не привел любовь к подвигу...

Лена и Виктор—удача юных артистов, режиссера и оператора А. Харитонова. Если бы о них был написан сценарий и создан фильм, получилась бы превосходная лента. Но картина Зархи, конечно, не только о любви Виктора и Лены, но и о судьбе Ивана Булыгина. И о бездарном стеснителе жизни Одинцове, весьма, правда, неопределенном в тусклом исполнении артиста В. Дружникова. Еще и о довольно трафаретном треугольнике, где участвуют тот же Одинцов, Ольга Булыгина, инженер Орлов. Но в этих образах нет той страсти и увлеченности, которые свойственны О. Табакову и А. Завьяловой.

Как, увы, повелось в нашей критике, об операторе мы вспоминаем в заключительных абзацах. Это несправедливо, но сущий факт. Я еще не читал статьи, которая начиналась бы с анализа творческого почерка, манеры оператора, даже если он этого заслуживает. Тут мы признаем свой грех и не будем оправдываться. Ленту «Люди на мосту» снимал талантливый художник, мастер своего дела А. Харитонов. Поэтический, приподнятый тон лучших эпизодов фильма во многом объясняется операторским «почерком»: кадр он берет крупно, в движении, в динамике. Прекрасны эпизоды на речном льду, когда тракторы тащат сваю. Поэтично снята эта панорама, передающая красоту трудового порыва. Стоит на льду, точно Атлант, неподвижный гигант, который будет держать на своих плечах железные фермы моста; от середины реки скользнула и пошла, стремительно побежала трещина. За ней следишь, как за чем-то живым, грозным, опасным: трещина подошла к тракторам, она угрожает, нетерпеливо разрастается и готова поглотить сваю-гигант в холодных водах...

Все кадры, где поэтизируется труд человека, великолепны. Правдив и поэтичен Харитонов и тогда, когда снимает сцены бурно возникшей и бурно развивающейся любви Лены и Виктора. Но в интерьерных сценах оператору не хватает остроты, крупного плана; он как бы чего-то остерегается, мельчит, порой даже начинает фальшивить. Это наглядно видно в эпизоде разговора жены Булыгина с Москвой. Очень уж иллюстративно снята вся сцена. А мне бы хотелось взволноваться сильнее, увидеть глаза, лицо и Булыгина и его жены, которая поступила, как настоящий друг, оберегая любимого человека от предательства...

Теперь, когда статья подходит к концу, что же сказать о фильме в целом? «Люди на мосту»—интересное произведение. Его создавали беспокойные художники, внимательные к современности. Они стремились к воплощению больших, сильных характеров. На этом пути авторы фильма узнали и победы и срывы. И все-таки ты уходишь после встречи с героями фильма взволнованным, ты задумываешься о том, что увидел в людях, с которыми тебя познакомила новая лента.

Б. Галанов

Смешное и героическое

Есть книги, которые не имеют ни громкой литературной судьбы, ни громкого имени в литературе. Но круг друзей—читателей этих книг с годами не только не редеет, а, напротив, растет и ширится. Мне кажется, что к числу таких произведений, не часто упоминаемых в критической литературе, но тепло принятых читателем, относится маленькая повесть Александра Козачинского «Зеленый фургон». Ее автора уже нет в живых. Козачинский умер в 1943 году от тяжелой болезни, так и не успев осуществить многих своих творческих замыслов. А для читателей повесть как бы родилась дважды: в 1938 году, когда она была впервые опубликована, и почти двадцать лет спустя, когда после долгого перерыва была переиздана. Молодые читатели, подросшие за эти годы, открывали для себя повесть Козачинского, как новое произведение. Они встретили ее с такой же симпатией, как и поколение людей, читавших «Зеленый фургон» в канун Отечественной войны.

В чем же секрет долговечности этой книги? Что принесло ей прочный читательский успех? Острый, захватывающий приключенческий сюжет? Или тонкий юмор, который роднит ее с жанром юмористических повестей, не менее популярных у читателей, чем приключенческие? Вероятно, и то и другое. Но занимательный сюжет здесь не самоцель. Он помогает раскрытию характеров людей, как будто бы совсем даже не героичных, а по сути дела наделенных незаурядным мужеством, высокоразвитым чувством долга и совершающих на протяжении повести такие поступки, которые заставляют молодого читателя восхищаться и трепетать.

И, конечно, не случайно «Зеленый фургон» привлек внимание кинематографистов. По сценарию Григория Колтунова молодой режиссер Г. Габай поставил в Одессе одноименный фильм*. И вот теперь уже на экране перед нами воскресают события далеких дней.

Острыми и неожиданными кадрами начинается фильм. Бьет артиллерия. Разбит циферблат больших часов на фасаде одесского вокзала. Чей это был снаряд? Петлюровский, деникинский или других недолговечных правителей Одессы? Одесситы очень гордились своими часами, и едва стихал шум боя, они спешно принимались их чинить. Но мир длился недолго. Снова в кадре знаменитые часы, и снова орудийный залп приводит их в негодность. Много циферблатов сменилось за это время на фронтоне вокзала...

А дальше мы видим брошенные орудия и деникинцев, удирающих под натиском Красной Армии в порт, к кораблям.

1920 год. Линия фронта, окружавшего Одессу, рушится навсегда. Но в городе и его окрестностях еще продолжают орудовать банды политических и уголовных преступников, конокрадов и контрабандистов.

Для борьбы с бандитизмом Советская власть нуждалась в специалистах по уголовному делу. А их тогда негде было взять. В уездном уголовном розыске работало несколько рабочих-коммунистов, мобилизованных Одесским укомом, работали педагоги, вчерашние гимназисты-семиклассники... Из Рязани «в подмогу» приехали пожилые рязанские милиционеры. Таков был тот уголовный розыск, которому предстояло победить преступность на родине знаменитого Бени Крика.

---

* «Зеленый фургон». Сценарий Г. Колтунова. Режиссер Г. Габай. Оператор Р. Василевский. Художники И. Гуртих, С. Жаров. Композиторы Б. Карамышев, И. Якушенко. Звукооператоры Б. Морозевич, И. Скиндер. Одесская студия художественных фильмов, 1959.

О перепитиях борьбы смелой горсточки агентов уголовного розыска с воровской армией Одессы можно говорить в возвышенном тоне. Она была героической и заслуживает героических красок. Автор повести, а вслед за ним и авторы фильма, выбрав из пестрой истории тех дней два эпизода,—поиски зеленого фургона, украденного дерзким одесским конокрадом Красавчиком, и разгром шайки опаснейшего бандита, бывшего прапорщика Сашки Червеня,—рассказали об этом с юмором, с улыбкой. Но юмор не компрометирует героев фильма. В наших глазах они остаются настоящими героями. Да, по неведению и неопытности новоиспеченные агенты уголовного розыска—старый метранпаж Виктор Прокофьевич Шестаков и 18-летний «следопыт» из гимназистов Володя—не раз попадают впросак, часто неосмотрительно рискуют собой. Нам, зрителям, смешны и по-человечески понятны их промахи. Но действуют они смело, напористо, ни на минуту не сомневаясь в том, что выиграют, победят, хорошо сознавая цели, во имя которых ведется борьба. Ведь это Володя, впервые придя на работу в уголовный розыск, сказал самому себе: «Люди, только что освобожденные революцией, не должны умирать от руки убийц». И убийцы действительно отступают перед своими противниками, совсем не изощренными в уголовном сыске, но горячо желающими навсегда покончить с бандитизмом.

Смех в фильме «Зеленый фургон» играет немаловажную роль, и оттенки его многообразны. Одно дело, когда авторы с улыбкой рисуют приключения Володи и Виктора Прокофьевича, не скрывая симпатии к своим героям. Другое дело—сатирическое обличение Сашки Червеня и налетчиков из его окружения, или, наконец, смех над панически удирающими из города деникинцами, над опасным, но уже обезвреженным врагом. Но во всем этом, в самой интонации картины живет тот жизнеутверждающий дух, то ощущение праздничной атмосферы победы (хотя Одесса только еще начинает залечивать раны, нанесенные гражданской войной), которые составляли привлекательную особенность повести Козачинского и которые сумели сохранить в своем фильме драматург и постановщик.

«ЗЕЛЕНЫЙ ФУРГОН»



Говоря об авторской интонации, о юморе, с которым даны положительные герои «Зеленого фургона», хочется напомнить о некоторых возможностях, почти упущенных за последнее время в нашем кино. Как-то стало забываться, что веселая улыбка может стать добрым союзником художника, и как бы ни была ответственна тема, которую он для себя выбирает, юмор ему никогда не противопоказан. А между тем, когда смотришь некоторые новые фильмы, где мелькают скучные, застегнутые на все пуговицы герои, невольно ловишь себя на мысли, что авторы таких картин, вероятно, больше всего боялись унизить своих героев шуткой. Говорят, смех убивает. Но смехом ведь и воскрешают. Во всяком случае, некоторых скучных киногероев он, несомненно, помог бы воскресить. Фильм «Зеленый фургон», скромный и неброский по своему изобразительному решению, интересен именно тем, что, приведя на экран людей трудной и опасной профессии, которым пришлось действовать в очень сложной обстановке, рассказал о их подвигах и незаурядном мужестве с юмором, с улыбкой. И что же? Герой не только не погиб в наших глазах, но в чем-то стал ближе, понятней.

Хорошо, что на экране вновь возрождается традиция героической комедии, традиция, начало которой идет еще от «Красных дьяволят» И. Перестиани.

Создатели фильма внимательно прочитали повесть Козачинского. Внимательно и в то же время творчески. Иное авторское замечание, скрытое в подтексте, высказанное как бы невзначай в лукавой, иронической форме, на экране часто разрастается в целый эпизод. Вспомним хотя бы судьбу начальника уголовного розыска в местечке Севериновка, прельстившегося новыми желтыми сапогами с кисточками. В повести об этом говорится мимоходом. В фильме есть сцена и, на мой взгляд, одна из очень удачных, когда уличенный во взяточничестве начальник держит ответ перед своими товарищами. Сцена эта—и лукавая, и серьезная—хорошо передает суровые и чистые нравы тех дней.

Думается, что нужно согласиться и с теми «поправками», которые внесены в кинематографический образ Шестакова. Дело не просто в том, что они с Володей поменялись местами и Шестаков стал начальником угрозыска, а Володя—агентом. В этом выразилась общая тенденция авторов фильма сделать крупнее фигуру Шестакова. Отчетливее других он выразил новое, революционное понимание того дела, которым отныне вынужден заниматься. Володя, внимательно перечитавший приключения Шерлока Холмса, считает главным в работе агента угрозыска таинственность и конспирацию: агент все видит, но его никто не видит и не знает. Шестаков, напротив, убежден, что главное в работе агента—широкая поддержка населения. «Кого больше—честных людей или жуликов?—спрашивает он.—Если все честные люди возьмутся нам помогать, мы скоро останемся без работы». А история с вором Федькой Быком, которого Шестаков уговорил вернуться к честной жизни и которого он выпустил из тюрьмы, поверив, что Бык порвет с преступным миром? Разве не перекликается она в какой-то степени со взаимоотношениями Лазаря Баукина и Веньки Малышева из «Жестокости» П. Нилина, где тема перевоспитания человека поставлена во весь рост и разрешается с большой драматической силой?

Артист В. Мизиненко в роли Шестакова создает убедительный образ рабочего—спокойного, неторопливого, уравновешенного. Глядя на него, мы верим, что в уголовном розыске Шестаков действует с такой же прямотой и бесхитростностью, с какой привык действовать на протяжении всей своей долгой и честной жизни. Его «прямолинейность» в подготовке и проведении операций вызывает смех, улыбку. Но в конечном счете, именно здравый смысл умудренного опытом жизни рабочего человека всегда одерживает верх, помогая разгадывать намерения преступников.

Порывистый и смелый Володя в исполнении В. Колокольцева вызывает добрую улыбку; нельзя, например, не посмеяться над тем, с каким серьезным азартом юноша разглядывает в лупу «следы преступника»... Но улыбка эта, повторяем, именно добрая, потому что в итоге-то Володя делает большое, настоящее дело.

Авторы фильма ввели в картину новый персонаж—сестру бандита Красавчика. Володя любит девушку. Но ее преследует своей любовью и угрожает ей Сашка Червень. Так появилась в фильме лирическая линия, а заодно и новый повод для взаимной неприязни между Володей и Червенем. Нужно ли было это? Вряд ли, хотя молодая артистка О. Лысенко сыграла Марусю темпераментно и искренне. И совсем не потому, что в фильме есть то, чего нет в повести. Хорошая экранизация—всегда самостоятельное



«ЗЕЛЕНЫЙ ФУРГОН»

произведение. Простым механическим сличением с книгой здесь ничего не докажешь. Но есть такие художнические находки, которые поднимают, обогащают не только фильм, но и его первоисточник—книгу. А есть вещи, которые снижают. В данном случае вступил в свои права привычный штамп. В чем-то оказалась смазанной линия поведения Володи. Ведь в уголовный розыск его привело отчетливое сознание необходимости разделаться с бандитизмом. А теперь вольно или невольно получается, что, борясь с Червенем, он борется еще и за свою любовь. Но Володя наиболее убедителен не здесь, не в лирике любви, а когда в действии, в борьбе проявляется весь его мальчишеский характер—одновременно отвага и застенчивость, которую он изо всех сил старается скрыть под маской таинственности и многозначительности.

До сих пор нам приходилось говорить преимущественно о двух персонажах книги и фильма—Волод и Шестакове. Но в «Зеленом фургоне» есть еще очень сочный образ младшего милиционера Грищенко, и ему в этом трио отведена не последняя роль. Грищенко играет артист Ю. Тимошенко. Это, пожалуй, главная актерская удача фильма. Тимошенко ведет свою роль с тем щедрым, непосредственным юмором, который как нельзя лучше отвечает всему строю вещи. Стоит хотя бы вспомнить «концертно» проведенную сцену, когда Тимошенко—Грищенко обыскивает на базаре какой-то спекулянтский воз, действуя с ловкостью настоящего фокусника. Тимошенко талантливо играет и хитрость, и находчивость, и проницательность. Правда, в повести младший милиционер Грищенко не всегда

использовал свои незаурядные способности с безукоризненной честностью. Порой он темнил и плутовал. В фильме его характер несколько «выпрямили». Трудно на это сетовать, особенно если принять во внимание актерское обаяние исполнителя роли Грищенко. Ему хочется симпатизировать, и только симпатизировать. Но я не думаю, что появление Грищенко в конце фильма на свадьбе Володи в белой парадной милицейской форме принадлежит к удачным находкам режиссера. Здесь происходит полное отождествление Грищенко с Тарапунькой. Кажется, что вот сейчас Тарапунька произнесет всем хорошо знакомое «Здоровеньки булы!» и никто уже не удивится, если вслед за этим на экране появится его неразлучный друг Штепсель...

Это—первый самостоятельный фильм Г. Габая. В нем проявились и сильные и слабые стороны молодого режиссера. Сила его— в своеобразии творческого почерка, в точном чувстве природы комедийного, слабость связана с недостаточно зрелым еще мастерством молодого художника, который не всегда чувствует себя уверенно, работая с актером, расставляя те или иные смысловые акценты... Но важно, что режиссер попытался возродить забытые было традиции, связанные с нелегкими поисками в области комедийного жанра.

Авторы «Зеленого фургона», обратившись к образам скромных и самоотверженных людей, стоявших у самых истоков новой, советской жизни и помогавших ее строить, сохранили в своем рассказе и юмор и добрую улыбку. Они не побоялись даже отыскать в характерах своих героев смешные, комические черточки. И оказалось, что человек на экране от этого нисколько не пострадал. На палитре художника краски могут быть так же многообразны, как многообразна сама жизнь.

В РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Мы только что посмотрели фильм «Повесть о молодоженах», который нам очень не понравился. Жаль напрасного труда актеров, жаль кинопленки, изведенной зря, которая, бедная, все терпит, жаль денег за билеты и потраченного времени. Неужели в городе Ленинграде нет людей, способных создать настоящий фильм, который мог бы взволновать зрителей или заинтересовать их, или хотя бы не вызывать отвращения.

Хватит с нас таких серийных, халтурных, с позволения сказать, произведений искусства (то, что фильмы эти окупаются, не может служить оправданием: это ведь не сапоги).

Еще раз обращаемся с горячей просьбой: не делайте плохих кинокартин!

Молодожены Зайцевы

Ленинград

Виктор Орлов

Водевиль с рыданием

Как он все-таки живуч, сказочный персонаж, который плакал на свадьбе и плясал на похоронах! То он появится на трибуне творческой конференции и с похоронной миной начнет требовать, чтобы комедия была серьезной, непременно серьезной. И вот уже косяками начинают выходить комедии, где есть все: серьезные герои и ситуации, серьезнейшие проблемы, но нет одного—смеха, а следовательно, нет и комедии. То в психологической драме...

Впрочем, оставим в стороне сказочный персонаж и поговорим о реальных людях, которые не в сказке, а наяву впадают в подобную ошибку, столь распространенную, что размеры ее уже начинают пугать.

Ушла в прошлое теория «бесконфликтности». Прощание обошлось без цветов и рыданий. Зритель с удовольствием расстался с киноподелками, где голубое «хорошее» воевало с розовым «лучшим».

Сегодня, когда время насыщено величайшими историческими событиями, когда кипят человеческие страсти, бьет ключом творческая мысль, вспыхивают серьезные конфликты, зритель хочет видеть на экране нашу жизнь, жизнь, показанную правдиво, полно, без схемы и скороговорки, без сладенького пришептывания утешителей...

Вы пришли в кинотеатр, чтобы познакомиться с интересными людьми, пережить вместе с ними их чувства, их волнения, их страсти... Но вместо этого

...И НА ЧЕЛЕ ЕГО ВЫСОКОМ...

В фильме «Любовью надо дорожить» артист Э. Бредун играет роль демобилизованного моряка Степана.

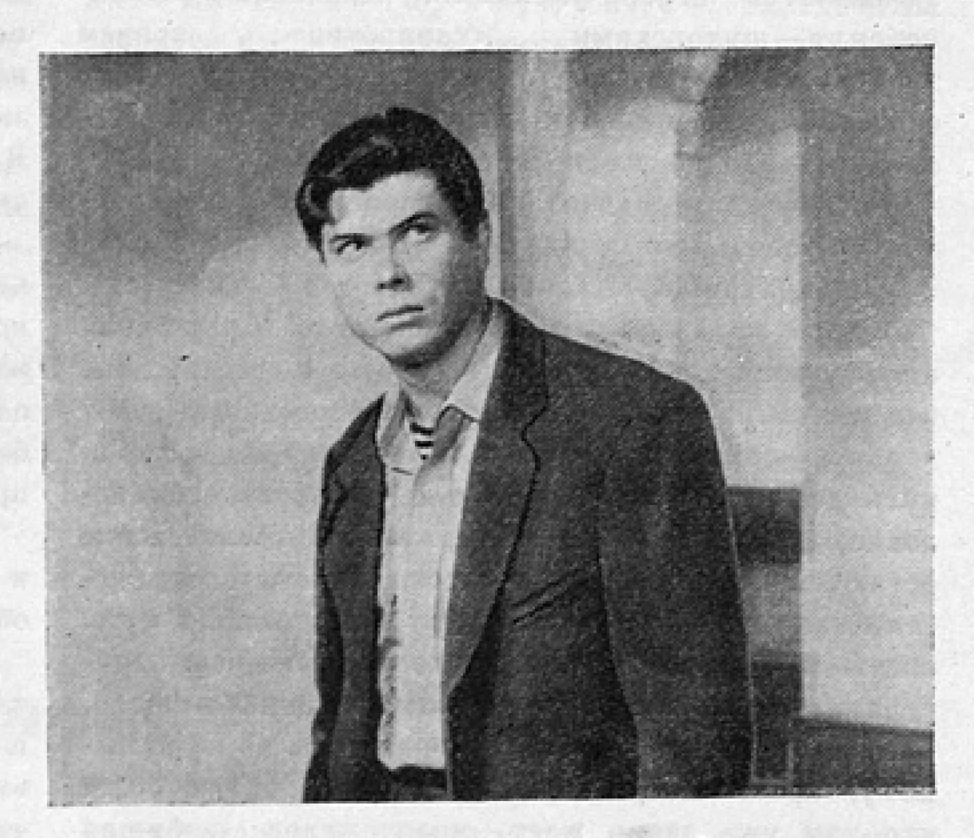
Разные чувства овладевают по ходу действия Степаном...



Степан счастлив—он любит такую девушку!



Но вот приходят горькие сомнения: откуда Катя взяла деньги на дорогой подарок?



Степан переживает печальную весть: любимую обвинили в воровстве



Наконец он узнает правду—Катя не виновата!

Итак, многое приходится переживать Степану, а на лице артиста все то же безразличие...

перед вами разыгрывается водевиль, конфликты заменяются недоразумениями, жизненные столкновения—шутовскими «квипрокво», причем требуется, чтобы вы отнеслись ко всему этому серьезно. Одним словом, перед вами все та же сказочная «пляска на похоронах»...

Именно такое впечатление производит выпущенная «Ленфильмом» картина «Повесть о молодоженах» (сценарий А. Хазина, постановка С. Сиделева).

...Двое молодых людей поженились. Счастливая новобрачная приводит своего супруга в детский дом, где она выросла. Там его, естественно, подвергают допросу—каков есть, откуда пришел и куда в жизни путь держит. Молодой человек чувствует себя неловко, но испытание выдерживает. Молодожены остаются одни. Жена, согласно кинематографическим канонам, бегает по берегу и приглашает мужа влезть в море. Молодой муж, то ли робея перед зрителями, которым эта кинобеготня изрядно надоела, то ли вспомнив, что и он и жена одеты не по-пляжному, просит ее поскорее пойти домой. Тем более что там уже давно ждет молодоженов любящая тетка—единственный близкий мужу человек.

Вот здесь и возникает конфликт. Просьба поторопиться почему-то производит на жену впечатление тяжкого оскорбления. Муж подбавляет масла в огонь, не вовремя сказав, что ему было неловко с ее друзьями. И жена, с поистине иезуитской изобретательностью придравшись к местоимению —«Ах, м о и друзья?!...» —убегает. Убегает окончательно, бесповоротно и навсегда.

С кем мы имеем дело? С парой ветрогонов, которые расписались, не успев узнать даже имени друг друга? С нормальными молодыми людьми? Но ведь нормальные люди, прежде чем расписаться, должны познакомиться, узнать друг друга, понять. Понять настолько, что глупая размолвка ни в коем случае не может привести к разводу!

Но то—в жизни. На экране же происходит совсем другое. Продолжение фильма похоже на дурной сон. Назавтра жена не приходит на вокзал, хотя оба должны уехать из Ленинграда—уехать далеко и надолго, чтобы начать совместную жизнь. Правда, в последний момент, когда поезд уже ушел, она появляется—но, видимо, только для того, чтобы пощекотать нервы зрителей, ибо в дальнейшем она продолжает вести себя в том же стиле. Она рвет его покаянные (а стоило ли каяться?) письма и не собирается писать сама. Гордо и одиноко уходит в родильный дом и родит двух близнецов, твердо решив стать матерью-одиночкой. Столь же гордо и одиноко она воспитывает детей. Несчастного мужа честят на все корки и в Ленинграде и по месту работы, собираются чуть ли не изгонять из комсомола...

Но тут уже и авторы чувствуют, что хватили через край. И муж мчится в Ленинград. Нет, не для того, чтобы сразу отыскать жену и честно, по-человечески поговорить с ней. Жену авторы упорно прячут. Вместо этого он находит близнецов, не зная, что это его дети. Он отвозит их домой. В последнем кадре жена с удивлением видит мужа, умильно склонившегося над младенцами.

Водевиль? Да, похоже. Вспомните еще одну линию картины—двое других хороших молодых людей не могут пожениться только из-за того, что она из-за недоразумений ревнует его к этой самой матери-одиночке, чуть ли не считая своего жениха отцом близнецов... Но водевиль без смеха. Водевиль, неправомерно претендующий на серьезное решение темы.

Авторы вторглись в серьезные отношения людей и вдруг по-водевильному пустились в пляс, хотя обстановка вовсе не располагала к танцам.

Явление это вовсе не случайное. В белорусском фильме, сменившем свое название «Как много девушек хороших» на другое, достойное его по безвкусице— «Любовью надо дорожить», героиню, честную передовую работницу, по недоразумению обвиняют в воровстве. Это недоразумение, опять-таки легко снимаемое в жизни, в фильме, разумеется, превращается в трагедию. Мало того, когда героиню, наконец, с грехом пополам «оправдывают» и друзья и коллектив, единственным, кто продолжает всерьез считать ее воровкой, остается... ее любимый—именно тот, кто должен был бы знать ее больше других и уж, конечно, больше других верить в нее.

«Борение страстей» продолжается, наступает выяснение отношений, но зрителя уже не интересует ни развитие конфликта, ни его решение, ибо построен он был на ложной, выдуманной завязке. Пришла она—как ни странно— из того же водевиля, где господствуют эксцентрические законы жанра, присущие только ему одному.

Кстати, мы ни в коей мере не хотим опорочить этот веселый, жизнерадостный, любимый многими жанр. Однако не всегда уместны его ситуации. Это в водевиле люди могут в минуту изменить свое отношение: муж может беспричинно заподозрить любимую жену в неверности, один товарищ другого в обмане. Но делается это с легкостью, остроумием, и, главное, ни на минуту нас не просят верить этому всерьез. Таковы законы жанра. Эксцентрические завязки влекут за собой эксцентрические развязки, и мы уходим из зала, вдоволь насмеявшись над странным, игрушечным мирком персонажей, которых нам не придет в голову прямо отождествлять с реально существующими людьми.

Но когда нас заставляют относиться ко всему этому всерьез, когда эксцентрические, водевильные, завязки нас просят всерьез считать жизненными

проблемами, а глуповатых и нелогичных водевильных героев (опять-таки всерьез!)—нашими живыми современниками, тогда происходит не только смешение жанров—на экране возникает неправда, которая выдается за действительность.

У авторов подобного рода произведений нет настоящего знания жизни, следовательно, нет и настоящих, полнокровных характеров. А раз нет первого и второго—не будет и настоящих серьезных конфликтов. Ну, а нет конфликтов—надо придумать им замену. И в ход идут заимствованные из старых литературных источников всевозможные недоразумения. А как раз особенность водевиля и заключается в том, что к о н ф л и к т, присущий драме, в нем заменен н е д о р а з у м е н и е м: молодожены ссорятся из-за пустяка, честную девушку по ошибке принимают за воровку...

Так в новом виде появляется наша старая недобрая знакомая—бесконфликтность. «Водевили с рыданиями» не только бессмысленны, но и вредны, ибо обычно честный водевиль, посмешив нас, ни на что особое не претендует. А эти претендуют. Одни—на «психологическую драму», другие—на «эпическое полотно»... И вот огромная, сложная наша жизнь, с радостью творчества, с трудностями поисков, с озарением побед втискивается в картонные рамки примитива.

Л. Белокуров

И научный и популярный

Предполагается, что научно-популярные фильмы смотрятся широкой аудиторией, но, увы, далеко не каждый из них может и имеет право рассчитывать на это. Причин тому немало. То тема недостаточно значительна, чтобы вызвать всеобщий интерес, то решена она как-то темно и вяло, сложно и невразумительно (в этом случае кинозал также остается равнодушным), то в фильме многозначительно и нудно преподносятся столь «бородатые» научные истины, что смотреть его скучно было бы не только нашим зрителям, но и их предкам. Случается, что и тема хороша и понятно все, да снято убого, словно о кино с его могучими выразительными средствами авторы и представления не имеют.

Правда, есть одна категория научно-популярных кинолент, которая, как показал многолетний опыт, почти всегда безошибочно находит путь к сердцу любой аудитории—от академика до первоклассника. Это фильмы о жизни природы.

Объясняется это и любовью зрителя к самой природе, и наглядностью материала, позволяющего избежать сложных пояснений, и, наконец, тем, что познавательный материал в них, как правило, связан с показом интересных сцен, деталей из жизни разнообразных представителей фауны и флоры, которых далеко не каждому посчастливится увидеть в натуре. В этом смысле новый кинофильм «В стране нектара»*—не исключение, он продолжает традиции лучших кинопроизведений, посвященных популяризации материалистических знаний о природе.

Эпиграфом к нему можно было бы взять слова известного естествоиспытателя Карла Линнея о том, что природа особенно поразительна в мелочах. С первого кадра мы погружаемся в этот чудесный мир «мелочей природы», в знакомый, но словно заново открываемый кинокамерой мир цветов и насекомых.

Об этих двух звеньях неразрывной и нескончаемой цепи жизни, об истории возникновения и развития прочной и в то же время постоянно изменчивой взаимосвязи и рассказывают создатели фильма рассказывают подробно, со знанием дела.

* Сценарий И. Василькова. Научная консультация Н. Плавильщикова, С. Малышева. Режиссер А. Винницкий. Оператор П. Уточкин. «Моснаучфильм», 1959.



«В СТРАНЕ НЕКТАРА»





Под знанием дела мы подразумеваем не только научную глубину и достоверность материала, но и владение арсеналом кинематографических средств. И сценарист и режиссер—не случайные туристы в стране нектара. Перу И. Василькова принадлежит ряд книг, посвященных различным аспектам энтомологии. А. Винницкий давно уже связал свою творческую судьбу в кинематографе с этой тематикой. Созданная ими в 1944 году кинокартина «Солнечное племя» —о жизни и «повадках» пчел—явилась серьезной вехой в развитии научно-популярного кино и заслуженно была отмечена Большим призом на одном из международных кинофестивалей.

Ясно и просто развивается основная мысль авторов в новом фильме. Задавшись целью выяснить, откуда берется многообразие форм и окрасок цветов, кому и зачем понадобилось спрятать в глубине их венчиков каплю благоухающего нектара, авторы развертывают сюжет, как поиск ответа на эти вопросы у самой природы.

Вначале мы узнаем, что далеко не все насекомые—«вегетарианцы», есть среди них и хищники, не проявляющие никакого интереса к растениям и цветам. И среди растений имеются такие, которые «обходятся без услуг» насекомых—переносчиков пыльцы. Способные к самоопылению, они не зависят от насекомых, но зато лишены цветов. Далее авторы ведут нас в глубь веков, демонстрируя эволюцию растений, шаг за шагом приспосабливающих для переноса пыльцы живую силу насекомых вместо мертвой силы ветра.

Особенно удачно использована здесь живая иллюстрация одного из эволюционных звеньев—полосатая оса. Сама-то она питается цветочным нектаром, а подрастающее поколение—личинки—сохраняют хищные инстинкты.

Авторы последовательно подводят нас к главному разделу—к миру насекомых, прочно связавших свою судьбу с миром цветов. Один за другим проходят на экране убедительные примеры взаимного приспособления цветов и насекомых. Первые, «приноравливаясь» к новым опылителям, меняют окраску и форму—ведь это своеобразный пароль и призыв для определенной группы насекомых. А вторые становятся мастерами перекрестного опыления, они обзаводятся хитроумными приспособлениями для сбора и транспортировки нектара и пыльцы.

Вполне естественно, что в центре внимания оказываются более активные персонажи—разнообразные насекомые. Сначала с любопытством, а затем и не без волнения следим мы за этими оригинальными героями фильма—за их появлением на свет, первыми шагами, неутомимым трудом, «радостями» и «горестями», постоянной борьбой за существование и продолжение рода.

Мы отдаем должное упорству и стойкости характера одинокой пчелы-коллеты, с интересом наблюдаем за усилиями пчелы-андрены, но больше всего нас привлекает история шмелиного племени, история шмеля. Появившись на наших глазах из кокона, он завладевает вниманием зрителя, и если бы мы не опасались обвинений в антропоморфизме, то сказали бы, что он завоевывает симпатии зрителя своей любознательностью, трудолюбием и смекалкой. Когда становишься свидетелем смены многочисленных профессий шмеля—кормильца и воспитателя личинок, строителя восковых ячеек и сборщика нектара и пыльцы, неутомимого труженика, успевающего от восхода до заката собрать «урожай» с нескольких тысяч цветов, наглядной делается мысль о роли инстинкта в процессе борьбы за существование.

Можно представить, сколько терпения, изобретательности и находчивости потребовала съемка многих кадров этого фильма от всей группы, и в первую очередь от режиссера и оператора. Нелегкое дело работать с актерами, вроде шмеля или осы, их ведь не заставишь в случае неудачи исправить ошибку, сыграть еще раз.

Есть еще одно достоинство фильма. В кинокартинах о природе можно снять очень добросовестно все, что записано в сценарии, изложить все научно достоверно и методически правильно, однако, если авторам чужда близость к природе, если они ее не любят,—фильм не захватит зрителя. «В стране нектара» счастливо избежал этого недостатка, он не только привлекает невиданным материалом, но и воспитывает вдумчивое, бережное и поэтическое отношение к природе.

Не все, конечно, удачно в фильме. Серьезного упрека заслуживает то, что судьба шмеля разработана излишне широко, в ущерб главной проблеме, сформулированной в начале рассказа. Не обошлось в фильме и без «дежурных» аттракционов и зверей. Так появляются, без особой необходимости, барсук—носитель беды для шмелей, и филин—в роли их спасителя, разыгрывается «ужасная» кинематографическая гроза, без которой, видно, нельзя обойтись ни в одном научно-популярном фильме о природе. Но, в конечном счете, не в барсуке и филине дело, не они определяют звучание и значение кинокартины. Оператор П. Уточкин, вдохновенно, тонко отснявший весь фильм, особенно блеснул в «послегрозовых» кадрах.

«Разгадывая маленькие тайны природы, мы учимся понимать общие ее законы», —говорят авторы в финале. Мы можем только согласиться с ними. Фильм, безусловно, помогает и разгадыванию тайн и пониманию общих законов природы, и сделано это с большой любовью к науке и зрителю.

Татьяна Тэсс

Всего одна часть

В каждом жанре есть грани, где он смыкается с другими жанрами искусства. Это взаимное сближение и обогащение всегда полезно.

Я имею в виду не только «перекличку» больших форм, когда мы говорим о полотне живописца, что это «симфония красок» или называем художественный фильм «большим эпическим полотном».

Речь идет о законах жанра, о его требованиях и возможностях, о сходстве решений, об опасности возможных ошибок, о происхождении удач—словом, обо всем том ежедневно накапливаемом опыте труда и умения, которым очень полезно обмениваться.

Документальный кинематограф очень близок литературному очерку, так же, допустим, как киножурнал «Новости дня» близок газетному репортажу.

В документальном фильме, так же как в очерке, очень важно умение отделить главное от второстепенного, как бы соблазнительно на первый взгляд это второстепенное ни было.

Так же как в очерке, здесь надо это «главное», то есть генеральную тему фильма, его идею, пронести через все эпизоды с тем, чтобы любая деталь развивала и укрепляла основную идею, озаряя ее и теплом поэтичности, и широтой романтики, и живой, чистой силой достоверности, правды жизни.

И так же как в очерке, весь замысел документального фильма потерпит крушение, если правду жизни подменят трескучий пафос, ложная многозначительность, стремление к обязательной монументальности, когда герой тонет в надетых на него доспехах, превращающих простое, естественное движение его руки в театральный жест, а живую реплику—в назидательное выступление.

Но бойтесь, бойтесь, и очеркист и автор документального фильма, чересчур увлечься маленькой достоверностью, соблазном доверительно переданных частностей.

Ибо истинная наблюдательность куда выше умения подсмотреть из-за угла, а из набора подробностей далеко не всегда складывается большой и цельный образ.

Чтобы по-настоящему узнать своего героя, надо не «изучать» его и не подсматривать за ним. Надо жить его жизнью.

Это не значит, конечно, что для этого необходимо менять свою профессию, перейдя целиком на ту работу, которую делает твой герой. Речь идет об умении проникнуться интересами, которыми живет данный человек, понять их, полюбить их.

Иногда человек не замечает оператора или режиссера, подсматривающих кинообъективом его движения и поступки. Порою, работая таким путем, можно поймать немало любопытного и интересного.

Но это будет лишь внешняя сторона поступков, внешняя достоверность. За этими подсмотренными подробностями не раскроются внутренний мир человека, его раздумья, его надежды и стремления, его судьба.

Чтобы раскрыть это в человеке, надо стать его другом. Надо, чтобы он поверил в то, что дело его жизни дорого и для вас, и вы стоите рядом с ним не как соглядатай, не как корыстный наблюдатель, собирающий, точно в копилку, его ошибки и неудачи, его победы и волнения. Нет, вы пришли к нему как товарищ по труду.

И тут произойдет обыкновенное в нашем деле чудо: герой перестанет замечать ваше присутствие. Он перестанет позировать, мысленно отбирать то, что, по его разумению, для вас интересно, и отбрасывать то, что, опять-таки



«...ШЕЛ ГЕОЛОГ»

по его разумению, может показаться вам скучным. Он просто будет жить при вас своей обычной жизнью, трудиться, поступать, говорить, размышлять так, как делает всегда. А как известно, ничего интересней и лучше в нашей работе быть не может.

И всего этого никто из нас никогда не добьется, если обнаружит при герое собственное невежество в самых важных вопросах его труда, или равнодушие, или трусость, помешавшую стоять с героем рядом в сложную минуту, добраться вместе с ним по трудной тропе к цели, которую тот поставил для себя.

Обо всем этом я думала, когда собиралась идти на просмотр документального фильма Дальневосточной студии кинохроники «...Шел геолог»*.

Трудно сказать, почему все эти мысли стали одолевать меня именно в эту минуту. Очевидно потому, что уже само название фильма говорило и о его возможностях, и о его трудностях, и о соблазнах, стоящих на пути авторов.

«Ну вот,—рассуждала я, шагая по снежным улицам Москвы,—вначале обязательно пройдут кадры, где будут показаны горы, ущелья, тайга, горная река, захлестывающая огромные камни, или, на худой конец, ручей, или родник. Потом покажут сопки в тумане. Все это будет очень красиво и, как принято говорить, полно любви к родному краю. Потом...»

Тут я стала представлять себе, что будет потом, и прекратила это занятие только тогда, когда добралась до места, села и в зале погасили свет.

И вот на экране появились первые кадры. Можете себе представить, это действительно были кадры, показывающие тайгу, ущелья, отроги хребта и даже сопки в тумане... Были здесь и травинки, гнущиеся под ветром, и бурлящая река, и многое другое, что я заранее себе представляла. Но в ту минуту, когда я увидела это на экране, я забыла все то, что занимало меня или мешало мне раньше, все искусственные представления, свой страх перед штампами и привычными решениями. Ибо с экрана глянула в зрительный зал строгая и чистая красота природы, и авторы фильма, взяв зрителя за руку, повели с собой по трудной и удивительной тропе, по которой шел геолог.

Четыре года назад молодой геолог Олег Кабаков нашел в тайге крупное месторождение олова. Он нашел этот заветный клад природы после долгих и трудных поисков. Поздней осенью, километр за километром шел он по тайге, и только камни да эхо повторяли звук его шагов, только ручьи да реки видели отражение его внимательного и настороженного лица. Приметы и наблюдения, догадки и поиски, изучения и находки складывались и копились во время этого долгого и трудного пути. Они привели к большому открытию. И в глухой тайге, там, где геолог нашел олово, вырос поселок. Туда пришли люди, туда пришла новая жизнь. А геолог, очевидно, отправился дальше и снова зашагал по тайге через реки и перевалы, по ущельям и склонам... За новыми находками, новыми открытиями.

Вот, собственно, и все содержание фильма. Как видите, в основу его положен самый обычный факт. Об этом факте можно написать пятистрочную заметку в газету. Можно сделать о нем эпизод в киножурнал «Новости дня». Можно сделать и самостоятельный фильм. Но какой?

Работа наших дальневосточных товарищей дает, как мне кажется, повод для размышлений.

Авторы фильма положили в его основу, что называется, повседневное событие. То, что сделал геолог Олег Кабаков, делают изо дня в день его товарищи по труду в разных концах нашей огромной и удивительной страны. Иногда их поиски приводят к крупному месторождению. Иногда они заканчиваются неудачей, и геологи идут дальше, продолжая свой труд—разведку недр природы.

Событию, о котором рассказывает фильм, авторы не придали характера исключитель-

* «...Шел геолог». Сценарий А. Машина. Режиссер А. Косачев. Оператор Е. Кряквин. Производство Дальневосточной студии кинохроники, 1959.

ности. Они не старались приподнять его до вершин трудового подвига. Пожалуй, они скорее подчеркивали его скромность, повседневность. Если выразиться точнее, притягательную силу этого события они видели именно в его обычности. «Мы рассказываем вам очень обыкновенную историю...—как бы говорили они.—Такие истории случаются в нашей стране очень часто. И таких людей, как Олег Кабаков, у нас немало. Просто однажды шел геолог, и мы пошли вместе с ним. А теперь этот путь пройдете и вы, если посмотрите наш фильм. Вот и все».

Да, действительно, вот и все.

Но как много, как бесконечно много значит, если, прочтя очерк или посмотрев документальный фильм, вы, читатель или зритель, совершите тот же путь, что прошел герой, увидите мир его глазами, переживете его волнения и его чувства, узнаете его надежды и его мысли... Это приходит только тогда, когда в искусстве есть настоящая, живая правда, согретая волнением и любовью. Эту правду не надо ни наряжать, ни украшать. Надо только ее пережить, почувствовать, передать средствами искусства.

Итак, шел геолог...

Кадр за кадром, план за планом показывают авторы фильма его путь. Самого героя нет на экране. Таинственная и прекрасная, встает перед зрителем тайга, наполненная шумом реки, звоном ручья, гудением ветра в ветвях. Поглядите, где шел геолог, что он видел, поглядите на сопки, на которые он взбирался, на ручьи, которые он переходил, буреломы и чащобы, скользкие тропы и скалы, где мерз он на осеннем ветру, останавливался, искал, снова отправлялся в путь. Туман, туман вьется над холодной, суровой тайгой. И подобно тому, как в музыкальном произведении звучат, переплетаясь, два голоса, две темы, так в фильме с самого же начала звучат с одинаковым «наполнением» изображение и текст.

Вначале о герое фильма только рассказывается в тексте. По сути, текст—это самостоятельный маленький очерк, развивающийся одновременно с изображением. Текст ничего не навязывает зрителю, а просто помогает ему: вот голос диктора объяснил, что камень, который блестит на дне реки,—это турмалин, спутник олова; вот рассказал, как продирался геолог сквозь эту чащобу, как достиг он наконец долгожданной находки...

На месте находки геолога разрослась одна из строек семилетки. Сюда пришли машины, пришли люди со своими судьбами и стремлениями. Их труд изменил землю, обновил ее своим дыханием, своей силой. И когда наконец зрители увидели на экране геолога Олега Кабакова, они уже знали и тропы, по которым он прошел, и находку, до которой добрался, и дело, которому он служит, и его товарищей по труду. Он уже был им знаком, интересен и близок.

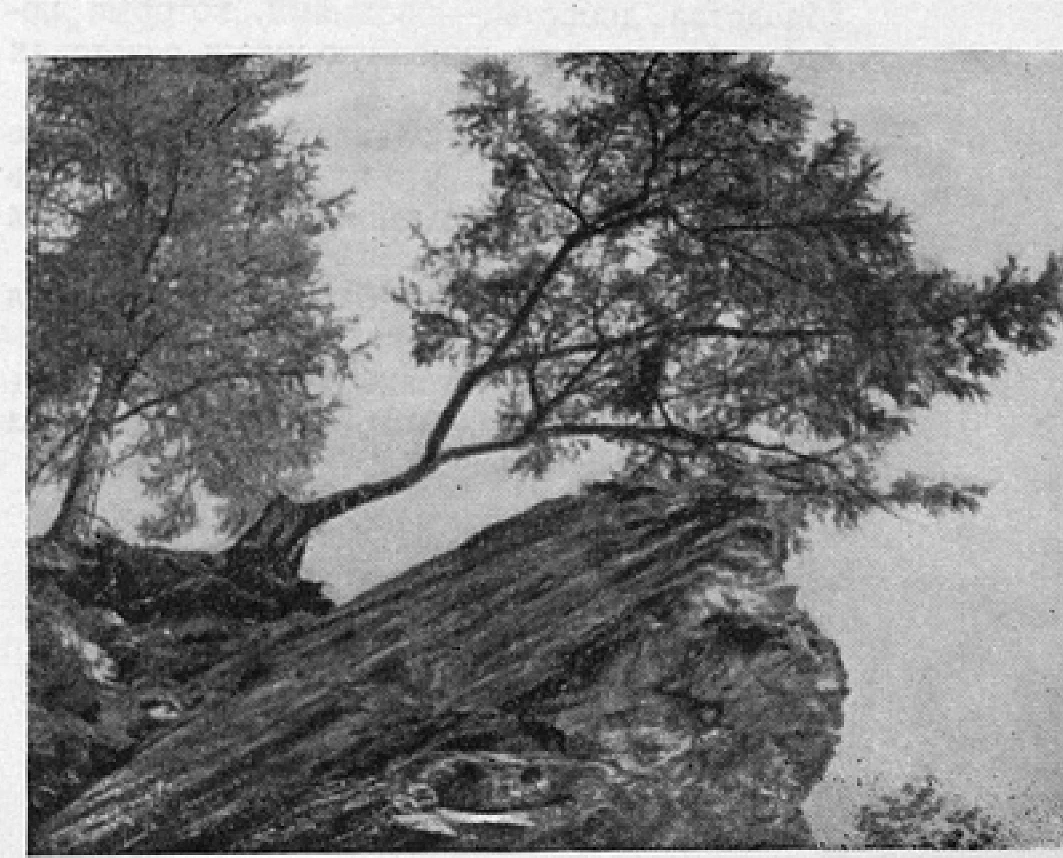
То, что весь этот фильм, вся история об открытии геолога уложилась в одну часть, воспринимается почти как неожиданность.

Как же все-таки удалось это авторам?

Мне думается, что прежде всего за счет верного соотношения изображения и текста. Где-то у Дидро я читала, что правильность соотношения рождает представление о прочности и силе. Это, по-моему, очень хорошо сказано. Изображение и текст проходят через весь фильм на равных началах, с равной нагрузкой, равной динамикой и емкостью. Они не являются «подпоркой» друг для друга, в них нет ни пустот, ни излишней тяжести. Отсюда и ощущение насыщенности фильма, отсюда и представление «о прочности и силе» его сюжетной ткани.

Вторая причина, думается мне, лежит в хорошем знании материала. Я совершенно уверена, что как в литературном очерке, так и в документальном фильме можно добиться точности и лаконизма только тогда, когда отлично знаешь материал. Как ни парадоксально это звучит, но чем короче произведение, которое ты делаешь, тем больше ты должен знать о данном предмете. Ибо написать коротко—это вовсе не значит сказать мало. Это значит сказать многое, но сказать выразительно, сжато и точно.

«...ШЕЛ ГЕОЛОГ»



И еще третья причина, мне кажется, способствовала удаче этого маленького фильма: его эмоциональность. Фильм очень поэтичен, и поэзия его целомудренна, скромна. В нем ощущается большая, искренняя любовь авторов ко всему тому, что показано ими на экране,—и к этим людям, и к этой природе, и к труду, о котором они рассказали.

Это все очень важно. И все эти добрые качества позволяют простить некоторые небольшие погрешности, которые все же в фильме присутствуют. Есть просчеты в монтаже, есть, на мой взгляд, стилистические шероховатости в тексте. Но не о них сейчас я хочу говорить.

Этот маленький фильм, сделанный тремя авторами (сценарист А. Машин, режиссер А. Косачев, оператор Е. Кряквин), наводит на размышления о судьбе самых коротких из всех короткометражек: фильмов в одну часть.

Как правило, за работу над такими фильмами берутся с неохотой. Что можно сделать из материала, если его надо втиснуть в одну часть? Что можно успеть рассказать? О чем сообщить за десять минут?

Но, как мы видим, сделать все-таки можно многое. Правда, это нелегко. Вместе с тем у такого маленького фильма есть и свои преимущества.

Думается, что с каждым годом область «вторжения» документального кино в жизнь все расширяется. Расширяются и границы жанра. Перед кинодокументалистами открываются большие новые возможности создания кинопортретов наших людей, киноочерков о человеческих судьбах, человеческих историях, о романтике профессий, о поэзии труда. Стоит подумать и над проблемными документальными фильмами, затрагивающими вопросы нашей советской морали, этики, благородства, доброты,—фильмами, которые помогли бы показать духовную жизнь советских людей.

Все это—вопросы большие и важные. Но это совсем не значит, что их ставить и решать можно только в больших, многометражных полотнах.

Никогда лаконизм не был для художника препятствием в выражении его мыслей. Длина фильма, его метраж могут определить лишь способ выражения этих мыслей, их художественную форму.



«...ШЕЛ ГЕОЛОГ»

Как часто большой документальный фильм бывает хозяином лишь на маленьком экране! Как часто он растворяется, точно капля, среди боевиков и премьер художественных фильмов, занимающих самые большие и лучшие кинотеатры. К сожалению, многометражный документальный фильм обычно считается пасынком проката...

Не стоит забывать и о том, что далеко не во всех наших городах существуют специальные кинотеатры для документальных фильмов. Только так называемые «событийные» фильмы, посвященные большому, важному событию, победно проходят на экранах всех театров. Но разве не бывает и так, что хороший документальный фильм—результат большого труда талантливых мастеров—так и не добирается в итоге до многих и многих наших зрителей, подчиняясь «железным» законам проката?

Совсем по-иному обстоит дело с фильмом в одну-две части.

Такой фильм может быть включен в любую программу, может завоевать в ней такие же права, как, допустим, «Новости дня» или киножурнал по вопросам искусства.

Чем больше будет коротких, талантливо сделанных документальных фильмов, тем скорей и прочней они завоюют себе место на больших экранах, тем больше зрителей сумеют их посмотреть.

Что значит „культурное обслуживание“!

Говорят зрители

Недавно в кинотеатрах Москвы прошли зрительские конференции. Им предшествовал сбор предложений и отзывов о работе кинотеатров. Большой приток советов, замечаний, адресованных как театральной дирекции, так и тем, кто создает фильмы, кто их распространяет, придал этим конференциям широкий масштаб и конкретный, деловой характер.

Участники конференции были единодушны в главном: они хотят лучше, полнее знакомиться с достижениями кинематографии, побольше видеть хороших фильмов и поменьше неудачных, извлечь из посещения кинотеатра больше пользы и удовольствия.

ВЫБОР ФИЛЬМА

Зрители хотят более активно участвовать в выборе фильмов. Они требуют также отчетливой и своевременной информации о выпуске новых картин и об их участниках.

—Мы хотим знать план демонстрации фильмов по крайней мере на месяц,—сказала на конференции в кинотеатре «Колизей» т. Храброва.—Я никак не могла узнать, будут ли демонстрироваться в «Колизее» интересующие меня фильмы. Дирекции театра это было неизвестно. Хочу отметить, что дирекция «Колизея» согласовывала с нами, постоянными посетителями, какие фильмы из тех, что были в ее распоряжении, демонстрировать на вечерних сеансах.

Многие зрители высказались за повторную демонстрацию наиболее популярных картин советской и зарубежной кинематографии—старых и современных. Зрители предлагают отвести для таких показов последний сеанс. Большое сочувствие встретило предложение установить во всех кинотеатрах постоянное время начала сеансов: ведь сейчас ни в рекламных щитах, ни в газетных объявлениях время начала демонстрации каждой картины не указывается.

ПОКАЖИТЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ КАРТИНЫ И МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

Это требование единодушно высказывали участники конференций в различных кинотеатрах—от широкоэкранных и крупных до самых маленьких. Выражая желание многих посетителей «Форума», студент А. Кузнецов предложил показывать короткометражные фильмы и журналы перед сеансом в фойе.

В письменных предложениях зрителей часто можно прочитать:

—Больше кинорассказов о героях Магнитки и Комсомольска-на-Амуре!

—Покажите жизнь наших союзных республик!

—Покажите специальные спортивные выпуски!

—Больше технических фильмов!

—Пора начать систематический показ мультфильмов!—это предложение одного из постоянных посетителей «Форума» выразило желание многих других.

КТО КАКИЕ РОЛИ ИГРАЕТ?

Зрители хотят узнавать об этом до начала сеанса, так же легко и просто, как это делается в театре,—из программы, которую можно приобрести у билетера.

—Совершенно невозможно запомнить, а иногда даже и успеть прочитать фамилии актеров и имена персонажей, быстро мелькающие на экране,—пишет в своем обращении к дирекции кинотеатра «Художественный» зрительница т. Сербинова.

Много говорили и писали,—продолжает она,—о том, чтобы в кинотеатрах продавались программки, как и в театрах, но до сих пор не могут это осуществить. Просьба к дирекции—хотя бы вывешивать в фойе плакат с указанием имен создателей фильма и исполнителей ролей.

В коллективном предложении зрителей «Урана» говорится:

—Кинотеатр «Уран» один из лучших в нашей столице—ему по плечу улучшить обслуживание зрителей. Необходимо добиться, чтобы к каждой картине выпускалась программа с небольшой аннотацией фильма и перечнем действующих лиц и исполнителей.

НУЖНЫ ВСТРЕЧИ

Каким темам посвящать и как проводить встречи с деятелями кино? Этот вопрос обсуждался весьма активно.

—Влияние должно быть взаимным: нам есть что сказать кинематографистам,—говорили выступавшие. Зрители «Колизея», например, не желая оставаться пассивными во время бесед с участниками новых картин, хотят, чтобы эти встречи происходили не иначе как после просмотра фильма. Зрители предлагают устраивать беседы не только с актерами, режиссерами, операторами, но также и с теми, кто раньше других начинает работу над будущим фильмом,—с авторами сценариев.

—Зрители,—сказал в своем выступлении т. Флейшер,—могли бы высказать не только мнение о написанных и уже поставленных сценариях, но и о тех, которые следовало бы создать. Зрители могут внести свою лепту в обсуждение актуальных вопросов кинодраматургии.

КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНОГО ПОМЕЩЕНИЯ

Оценивая работу кинотеатров, посетители придают большое значение обстановке, в которой они проводят здесь два часа, а иногда и больше. Вносились предложения устроить вешалку для желающих ею воспользоваться; позаботиться о звуконепроницаемости читальных комнат, о кондиционированном воздухе, о том, чтобы в фойе было достаточно мебели и не приходилось дожидаться сеанса стоя.

Эти предложения должны учесть не только дирекция, но и те, кто проектируют новые здания кинотеатров.

В нашем журнале были опубликованы монографические материалы о жизни и творчестве выдающихся мастеров советского кино Сергее Эйзенштейне, Всеволоде Пудовкине, Александре Довженко, Дзиге Вертове. Продолжая эту серию публикаций, мы печатаем в этом номере статьи и заметки о творчестве Игоря Савченко.

Одновременно мы просим читателей, хранящих у себя библиографические заметки, письма, стенограммы, иконографию, связанные с жизненным и творческим путем лучших советских кинематографистов, предоставить нам свои архивы для публикации.

ИГОРЬ САВЧЕНКО —



А. Корнейчук

Сын Украины

Украинское киноискусство имеет богатую историю, которая ожидает исследований знатоков. Наш народ гордится творчеством своих великих мастеров — Александра Петровича Довженко, и Амвросия Максимилиановича Бучмы, создававшего на протяжении многих лет наряду с Довженко славу украинской кинематографии.

Украинское киноискусство создавали люди, беззаветно отдававшие весь свой талант, вдохновенный труд любимому делу. Я думаю, что не ошибусь, если после писателя и режиссера А. П. Довженко назову имя Игоря Савченко.

Игорь Савченко был не только одним из крупнейших кинорежиссеров, не только блестящим мастером, он был замечательным педагогом, воспитавшим плеяду молодых режиссеров и артистов. Об этом, пожалуй, намного лучше меня скажут исследователи киноискусства. Я же только хочу сказать, что Савченко был человеком очень большой души, горячего сердца, настоящим новатором и борцом за социалистический реализм в кинематографии. Фильмы, созданные вдохновенным талантом Игоря Савченко, должны изучаться молодыми мастерами кино. Его лучшие работы долго будут обогащать поколения кинематографистов.

„У нас нема зерна неправди за собою...“

ТАРАС ШЕВЧЕНКО

ПОЭТ В КИНЕМАТОГРАФИИ

Натан Рыбак

Вдохновенно и просто

Среди мастеров искусства Украины Игорю Савченко принадлежит особое место. Теперь, когда его нет с нами (с чем примириться так трудно), мы явно ощущаем отсутствие его яркой палитры искреннего художника, вдумчивого мастера.

Творчество Игоря Савченко неотъемлемо от всего чудесного процесса становления и развития украинской советской культуры, тесно связано со всем тем лучшим и общепризнанным, чего достигло наше многонациональное советское искусство.

Пути, ведущие к подлинному мастерству,— трудные пути. Не легки и отнюдь не проторены были дороги художника Игоря Савченко. В тихой в те годы Виннице, на берегах Буга, воспетых в сказаниях и думах народных, на земле, которая впитала в себя кровь и пот поколений, боровшихся за волю отчего края, начал свой труд Савченко. И если ему хотелось стать актером, а потом художником, а затем писателем, если он пробовал свои силы как театральный режиссер, а потом как постановщик кинофильмов, если он пытался проникнуть в лабораторию мастеров слова, чтобы понять секрет создания метафоры и эпитета,—то это были знаменательные вехи на трудном и благородном пути советского художника. Нет, я не случайно выделяю сейчас важную деталь в творческой биографии Игоря Савченко—его страстное желание овладеть секретом сочетания красок, умением кистью воссоздать то, что по-особому волнует, тревожит и радует. Живопись была его подлинной и неповторимой страстью.

Полотна Александра Дейнеки он умел читать по-своему, и мне запомнились его добрые слова:

— Как ясно и просто и в то же время так неповторимо, по-своему видит Дейнека движение человека во времени и пространстве.

Возможно, что тут выражалась и его собственная творческая страсть, не раз приводившая мастера к большим успехам.

А ведь успех для художника довольно сложное понятие. Игорь Савченко знал поражения и победы. И то и другое он принимал стойко, не впадая в растерянность при неуспехе и не очень-то обольщаясь успехом.

Большая часть его жизни и творческой биографии прошла на Украине. Он любил и хорошо знал Киев. Чувствовал его, как художник. А это очень важно. Он понимал, почему на крутых берегах Днепра восходы и закаты солнца столь своеобразны и почему низовый ветер приносит из далеких степей горький дух полыни и чебреца, навевает добрые думы.

Когда он говорил об артистах, помогающих ему воплотить замысел, в его словах была

безграничная вера в их таланты, в то, что они сумеют создать неповторимые и простые образы, которые войдут впоследствии в жизнь зрителя.

Вера в человека, пожалуй, самое подлинное проявление гуманизма. Это благородное чувство. Игорь Савченко научил тех, кто работал с ним, верить в человека, в его способности. Вместе с тем, как коммунист, которому дороги были интересы общества, Савченко решительно боролся против обособленности, индивидуализма, рассчитанного на выпячивание своего «я», умел передать свою убежденность коллективу. Таким его запомнили все товарищи по работе на Киевской киностудии, все те, с кем он трудился над созданием фильмов «Всадники», «Богдан Хмельницкий», «Партизаны в степях Украины», «Третий удар», «Тарас Шевченко»...

Мне довелось наблюдать близко его работу над двумя фильмами—о Хмельницком и Шевченко. Поражало его умение искать в исторических материалах драгоценные родники и находить их, взяв для своей яркой палитры те краски, которые помогали утвердить правду, донести ее до сердец зрителей.

Последовательность историка и взволнованность поэта были свойственны характеру Игоря Савченко. Он умел восторгаться, но и умел вовремя ограничить чувство восторга суровыми законами и требованиями художника, для которого правда жизни нерушима.

Поражало его умение видеть незримое. Возникал только замысел, еще ничего не было ясно, а Игорь Савченко уже представлял себе, что сделает Тарас Шевченко и, главное, как он поступит, его жесты, его глаза, его губы. И во всех этих движениях ощущалась душа человека, ее глубокая взволнованность, ее подлинное призвание нести свет правды обездоленным и непоколебимым.

Работая над сценарием о Тарасе Шевченко, перечитывая написанное, он твердил:

— Нет, это все не то... Все не то...

Савченко безжалостно уничтожал то, что еще полчаса назад нравилось не только ему.

Рабочий момент съемки фильма «Тарас Шевченко»



но и его товарищам. Он искал своего, какого-то взволнованного и в то же время простого выражения дум и чаяний великого поэта. Искал упорно и неутомимо и часто повторял его бессмертные слова:

«У нас нема зерна неправди за собою».

Игорь Савченко жил одним стремлением— воссоздать правду о судьбе, о подвиге Тараса Шевченко. Этим он жил последние, самые тяжелые годы своей короткой и неугомонной жизни. Надломленный тяжелым недугом, не поддаваясь ему и скрывая его от посторонних, он жадно и губительно много для своего здоровья работал. Мне довелось слышать из его уст печальную фразу, смысл которой стал понятен только впоследствии:

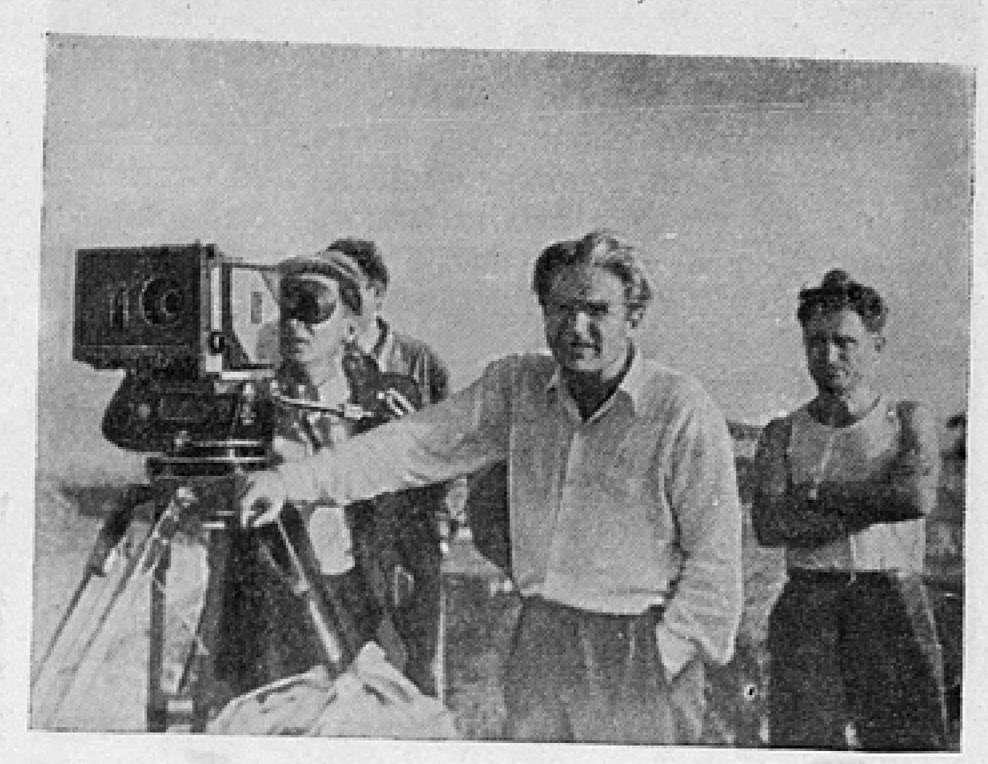
— Я должен успеть!..

И он успел. Он создал фильм, воскресивший на экранах образ великого сына Украины, пламенное сердце которого неугасимым светом горит и поныне в его бессмертных творениях. Народы нашей Отчизны, все люди доброй воли благодарны художнику, создавшему в добром содружестве с коллективом фильм о Тарасе Шевченко.

Игорь Савченко много работал над биографией Шевченко, над материалами о Чернышевском и Сераковском, изучал события тех далеких времен и все, что было связано с освободительными революционными бурями в нашей стране.

Несколько лет тому назад украинский журнал «Вітчизна» опубликовал часть его исследований. Все они составляют большой том и, конечно, должны стать достоянием читателя. Эта работа Игоря Савченко представляет для нас особый интерес не только как свидетельство своеобразного проникновения художника в материал, но и как талантливый труд, имеющий вполне самостоятельное литературное значение, обладающий новыми жанровыми особенностями.

Долгая творческая дружба связывала Игоря Савченко и Александра Корнейчука. Она не ограничивалась совместным трудом над фильмом «Богдан Хмельницкий». Она продолжалась и тогда, когда Савченко во время войны создавал по пьесе Корнейчука фильм об украинских партизанах, и когда он ставил фильм о Иване Никулине—русском матросе, и когда он работал над своим сценарием, а затем и фильмом о Шевченко, и когда ставил фильм по сценарию Первенцова о разгроме гитлеровцев в Крыму. Савченко любил обсуждать с Корнейчуком отдельные эпизоды новых



Рабочий момент съемки фильма «Тарас Шевченко»

работ, показывать ему заснятые на пленку сцены, читать написанный им сценарий, как это было во время работы над фильмом о Шевченко. Много раз чтение и творческие дискуссии продолжались с вечера до рассвета.

В творческих манерах Александра Корнейчука и Игоря Савченко существовало много сходного, и это позволяло Савченко, как никакому другому режиссеру, всегда понять замысел драматурга и найти для выражения его на экране свои краски.

У Игоря Савченко было много замыслов. К великому сожалению, многие остались неосуществленными. Не раз мы, украинские литераторы, повторяем теперь: «Вот этот фильм прекрасно поставил бы Савченко». Это свидетельствует о том, как жива, именно жива, добрая память о нем, о его трудах и победах в наших сердцах.

Годы моей дружбы с Игорем Савченко были для меня всегда щедрым родником. Он по-своему умел выслушать еще не совсем точный замысел новой книги, подсказать верное решение при каких-либо сомнениях, просто шагать рядом по весенним киевским улицам и молчать, и в этом молчании, напряженном и настороженном, ощущалось душевное единомыслие.

Он любил, когда ему вслух читали новые главы из создаваемой книги, но, прежде чем высказать свое мнение, он говорил:

— Это надо еще почитать глазами...

Савченко любил часто повторять:

— Хорошо, когда друг рядом.

Он хотел, чтобы друг был рядом и в минуты труда и в минуты отдыха.

Однажды, словно удивившись, он сказал:

— А ведь художник никогда не отдыхает: мысль о твоей работе никогда не покидает тебя, даже ночью, когда ты должен по всем законам спать. Мне часто снятся эпизоды из моих фильмов.

Он улыбнулся своей лучистой улыбкой, прищурил глаза под густыми белесыми бровями и добавил:

— И представь себе, в снах все выглядит лучше...

Лучшее, созданное Игорем Савченко, мы видим на экранах наяву. И это лучшее живо поныне и останется в сокровищнице нашего многонационального советского искусства. Художник-коммунист Игорь Савченко обладал прекрасным даром—взволнованно и просто, искренне и правдиво воссоздавать жизнь. И поэтому его светлое имя всегда будет в ряду лучших творцов советской кинематографии.

Д. Милютенко

Патетика не боится юмора

Игорь Савченко—художник выдающийся в украинской и всей нашей советской кинематографии, о нем надо и есть что рассказать. Я очень рад, что мне в моей артистической жизни пришлось встречаться с ним. Фактически мы работали вместе в четырех картинах.

Начали с «Всадников», где я участвовал в эпизоде, почти массовке, потом были «Богдан Хмельницкий», «Партизаны в степях Украины», «Тарас Шевченко». Однако я считаю, что познакомился с Савченко раньше—с тех времен, когда увидел его «Гармонь». Этот фильм открыл мне новое в киноискусстве.

«Гармонь» поразила меня необычайной яркостью: прежде я не видел, чтобы средства кино и поэзии сливались так органично и полно.

Фильм лег мне на душу, и я спорил с теми, кто не принимал нового и своеобразного поэтического жанра. В то время много спорили—соединимы ли поэзия и кино, не должен ли кинематограф идти совсем иным путем.

Картина Савченко ясно показала, что в его лице мы имеем одареннейшего художника-новатора. Интерес к нему, к его творчеству и заставил меня принять участие во «Всадниках».

Среди актеров И. Савченко славился тем, что смело брал в кино людей малоопытных, но отвечающих его внутреннему представлению о том или ином образе. Так было со мной в роли Потоцкого в «Богдане Хмельницком». Савченко пригласил меня на пробу, исходя, может быть, только из моих внешних данных, но проба его удовлетворила, и я был этому очень рад. Мне нравилось то, как Савченко подходил к исполнителю—исподволь, но с постоянной сосредоточенностью. Легко было его слушать и воспринимать, мы все время чувствовали на себе его внимательный и лукавый взгляд из-под густых, «кашлатых» бровей.

Он был вспыльчив, но не без причин: во время съемок «Партизан в степях Украины» директор картины был не очень внимателен к бытовым удобствам актеров (мы все жили на пароходе под Семипалатинском), и Игорь Андреевич разобрал крышу над каютой директора. Уравнял, так сказать, и его и наше положение.

Но вернемся к работе Савченко с актерами. Никогда не навязывая им своего решения, он пытался «вытащить» из исполнителя то, что было нужно для фильма. Делал он это незаметно—возьмет актера под руку и гуляет с ним, рассказывая о фильме. Он всегда начинал с главного—с картины в целом—и уж потом говорил о роли. Савченко легко «заражал» своими мыслями и настроениями, потому что сам всегда горел, всецело отдавался замыслу.

Помогали ему в достижении задуманного несомненный актерский талант и чувство целого. Он видел картину целиком жил в изображаемой эпохе.

Достигал он этого благодаря великолепному знанию материала, в том числе и изобразительного.

Вообще я убежден, что знание изобразительного искусства и чувство пластической формы необходимы кинорежиссеру. Прекрасные монтажные переходы в фильмах Савченко—одно из доказательств этому.

Нас, актеров, Савченко поражал размахом фантазии, эпичностью и грандиозностью замыслов, и мы с удовольствием подчинялись им.

Характерно, что для него как для режиссера не существовало таких понятий, как театральное или нетеатральное исполнение.

Темперамент ему не мешал—он органически входил в его вещи.

И это было потому, что в творчестве Савченко органически сочетались юмор и высокая патетика, которую он любил и которой не боялся.

Мне очень хотелось бы, чтобы в этих коротких заметках чувствовалась моя влюбленность в этого режиссера. Я считаю Савченко моим основным учителем в кино—может быть, потому, что для него главным была правда жизни, воплощенная в актерском образе и целом фильме.



Игорь Савченко в фильме «26 комиссаров»

Н. Мордвинов

У песни свои законы

Мы живем в век, когда крупные события сменяются еще более крупными, когда борьба за мир и счастье человека вовлекает в свои ряды большинство обитателей земного шара. Надо торопиться. Надо успеть предотвратить мировую катастрофу. Надо много работать.

Интересное время. Неповторимое время.

В это напряженное время каждый на учете со всеми его малыми и большими силами и способностями, каждый нужен. Бывает так: встретишься с человеком, поработаешь с ним, сблизишься, смотришь—и он и ты нужны в других делах, и уж когда-то свидишься снова...

Такими были и мои встречи с Игорем Савченко.

Первые впечатления от встреч с ним имеют двадцатилетнюю давность. Они отрывочны—мне в голову не могло прийти, что я буду писать воспоминания о молодом, горячем и неуемном художнике, чья жизнь оборвется так внезапно... Смерть человека всегда неожиданна для окружающих, смерть же Игоря Савченко была вопиюще преждевременна, несправедлива...

Внимательно наблюдать может тот, кто поставил перед собой такую задачу; наблюдение есть нечто преднамеренное, заданное; я же, увлеченный своей работой над центральной ролью фильма «Богдан Хмельницкий», не мог похвастаться «сторонним глазом». Но, может быть, это и лучше: раз впечатления не стерты временем («Богдан Хмельницкий» снимался в 1940 году), значит, они верны.

Пусть извинит меня читатель за то, что мне невольно придется говорить о себе, но я постараюсь ограничиться минимумом. Я постараюсь избежать субъективности в оценках, хотя сердце мое наполнено горячим чувством к Игорю Андреевичу, а в таких обстоятельствах трудно быть беспристрастным.

Мы знали Игоря Савченко веселым, легким в общежитии, приятным человеком.

Хороший человек, веселый человек, талантливый... Не правда ли, лестные эпитеты?! Не ограничиться ли этим? Но что они могут рассказать о художнике? Почти ничего. Не солгав против истины, такое можно сказать об одном, другом режиссере, о художнике кисти и резца, пера и сцены, о рабочем, ученом, музыканте. Если в каждом данном человеке не отыскивается отличительное, значит, он посредствен. Только безликое одинаково, в одаренном всегда есть свое. А «плохо» или «хорошо»—это лишь отметка в двухбалльной системе.

Какими же словами сказать о самобытном художнике Игоре Савченко, чтобы люди, его не знавшие, составили о нем более или менее точное представление, а знавшие его порадовались бы, как новой встрече с ним, живым? Не желая подвергать опасности добрую память друга, я лучше приведу примеры, которые характерны для его образного ви́дения. Может быть, в них найдется что-то ценное, что поможет специалисту-исследователю создать законченный портрет.

И. Савченко—художник большого эпического строя чувств, горячей, взволнованной души, художник-гражданин.

А в жизни: тихий, заикающийся, роста—чуть выше среднего, сутуловатый, с встрепанной белокурой головой, с выцветшими, озорно торчащими, рыжевато-белесыми бровями и белыми ресницами.

Познакомился я с ним в конце 1934 года. Он смотрел меня в спектакле «Ученик дьявола» Бернарда Шоу, в прицеле на роль Арсена Кавалеридзе в картине «Умка—белый медведь» по одноименной пьесе Ильи Сельвинского, над режиссерским сценарием которой он заканчивал работу.

Первое впечатление в основном не разошлось с последующими. Простой, чуть смешной, со своеобразной манерой переходить от серьезного и глубокого к легкому и веселому. Масса идей, мыслей, планов... Образы не дают покоя, и все—кинематографичны.

Замыслы его сначала озадачивали, потом полонили, а затем становились для тебя обязательными. Один из примеров: Арсен Кавалеридзе прислан на Чукотку для установления народной власти. Поборов большие трудности, он завоевал дружбу молодого, сильного охотника на медведей—Умки. Но ситуация складывается таким образом, что Арсен рискует потерять расположение Умки и свести на нет все, что было с таким трудом сделано за долгие дни зимовки. Происходит очень тяжелый, страстный ночной разговор, в результате которого Кавалеридзе выбегает из юрты. Холодная буря как бы сдувает человека, а непроглядная ночь стирает его силуэт с экрана. Умка сидит в юрте один и упорно что-то решает. Проходит время. Полог юрты поднимается, и вместе со снегом из клубов холодного воздуха появляется Арсен. По тому, как перед этим шел разговор с Умкой, мы догадываемся, что за эти несколько часов Арсен прожил полжизни. И действительно—голова и усы его седые. Он стоит и тяжелым взглядом рассматривает Умку. Но вскоре выясняется, что Умка понял Арсена и остался его другом. Оттаивает сердце Кавалеридзе, и зритель видит, как волосы Арсена начинают темнеть, темнеть, а по лицу его стекают слезы радости... Это вода от растаявшего инея. Какая щедрая режиссерская помощь замечательному актерскому куску!

К сожалению, снимать фильм не пришлось, и мы принуждены были расстаться.

«Ученик дьявола», очевидно, взволновал Савченко, потому что однажды он мне сказал, что у него зреет мысль сделать картину со мной в заглавной роли. Фильм будет начинаться кадрами, где свирепствует бушующая река, вздыбленная суровой, грозной непогодой. Рваные облака на мгновение открывают полную луну. Река несет челн, едва не захлестывая его. В лодчонке—измученный борьбой со стихией, сильный человек. Ветер треплет его волосы, надувает паруса, уносит челн в темноту ночи... На вопрос, что это за тема, режиссер ответил: «Потом... По-ока не-е скажу... О Сибири...».

Не суждено было осуществить и этот замысел.

Не воплотил он и еще одну мысль. В фильм об Украине, который он делал в войну, он мечтал ввести всех великих ее полководцев прошлых веков и современности, чтобы мобилизовать даже память о них. Я должен был играть роли Богдана Хмельницкого и Григория Котовского.

Но я забегаю вперед.

Через пять лет после знакомства я получаю от Савченко приглашение сниматься в роли Богдана Хмельницкого.

Приезжаю в Киев на пробу. Иногда режиссер приглашает на пробу актеров самого разного толка, даже различных амплуа. Порой

удивляешься—да знает ли режиссер, чего он хочет от роли? К чести Савченко, он знал точно, чего ищет. У него не было случая, чтобы на пробу приехал актер, коренным образом отличавшийся от другого не по силе дарования, а по его характеру. С помощью замечательного и в деталях знавшего кинематограф его помощника по картине режиссера Б. Свешникова, нутром чувствовавшего актера, он приглашал на каждую роль только таких артистов, каждый из которых мог воплотить замысел режиссера.

Среди приглашенных были более талантливые, менее талантливые, очень талантливые, прославленные и совсем еще неизвестные, но все—одного характера дарования. У одного он не нашел нужного ему рода темперамента; других отверг потому, что темперамента у них вообще не оказалось; третий был не в том возрасте, который мнился режиссеру,—он хотел видеть в Богдане не только государственного деятеля, полководца, но и мужчину в расцвете сил; четвертые не получили одобрения, потому что были чрезмерно театральны; пятые—не патетичны...

Я далек от намерения присвоить все те качества, которых недоставало другим актерам. Нет! Наоборот. Мы были с Савченко по-мужски строго откровенны. Я скоро понял, что не знаю кинематографа и его специфики, что работа на огромной сцене Ростовского театра, где я тогда играл, огрубила мои выразительные средства, но я был готов учиться; а он, будучи недоволен моими пробами, говорил, что обстановка в мире весьма обострена, что фильм «Богдан Хмельницкий» сейчас очень нужен, что картина будет о народе, что это будет самая его ответственная доселе работа, что он очень обеспокоен за судьбу главного героя, а следовательно—картины. Он говорил, что мне надо много работать, думать, наблюдать, понять душу украинского народа, что времени на работу мало, но что снимать он будет именно меня. А когда проба в Москве была забракована, он вызвал меня на вторую и отстоял.

Удивляла меня его феноменальная память. Вы могли ему назвать пятьдесят-семьдесят разных слов, и он повторял их без ошибки в любом порядке—в последовательном, в обратном, в разбивку.

Обращало внимание и то, что разговор с ним часто прерывался еле внятным мурлыканьем какого-то мотива. Он был очень музыкален, обладал абсолютным слухом, блестящей музыкальной памятью и приятным лирическим тенорком. А сколько он знал песен! Как только мы пускались в дорогу, он предлагал мне продолжить состязание, начатое в прошлый раз, когда мы ехали на машине из города в город. Часами мы вторили друг другу, увлекались, пели «с душой», он—тенорком, я—баском. Как правило, время летело, и продолжение состязания откладывалось до следующей поездки. Ехали и пели. Ожидали съемки—пели. Сидели в корчме, пили пиво—пели. В песне как бы продолжалась жизнь, начатая в картине.

Он любил и хорошо знал украинскую песню. Да это в полной мере чувствуется по картине.

По замыслу Савченко, основной музыкальной темой фильма должна была стать «Дума про Богдана», каких много распевали в свое время на Украине. «Думу» искали долго, прослушали их много, но ни одна не удовлетворяла. В момент подготовки съемок был слет бандуристов в Киеве. Обратившись к старым бандуристам, Савченко вместе с талантливым композитором С. Потоцким нашли одну, которая произвела впечатление. Композитор с большим проникновением обработал тему, сообщил ей истинно трагический накал, а молодой тогда поэт А. Малышко написал вдохновенный текст. Возник образ неистового сплава, набатного призыва за свободу родной Украины, слушая который невозможно остаться равнодушным.

Мы, артисты, всегда с трепетом принимаем предложение сыграть роль, совпадающую по своим качествам с ролью твоей мечты. Я не хочу сказать, что о роли Богдана я мечтал. Не было еще времени для этого—ведь произведение только что родилось, и нужно отдать должное проникновенности и таланту автора А. Корнейчука—оно увидело свет вовремя. Нет, о роли я не думал, но она несла в себе человеческие качества, о которых мне хотелось говорить в искусстве.

Об образе Хмельницкого мы говорили мало, хотя режиссер умел говорить, у него было что сказать и материал он знал глубоко и досконально. «Думай сам, тебе за это деньги платят»,—отшучивался он.

На мой вопрос, почему Богдан столько молчит (трудно было актерски оправдать его постоянное молчание), ответ был короток, и разговор на эту тему больше не повторялся: «Знаешь, какой Богдан? Он терпит-терпит, копит-копит, а потом пойдет и убьет. Будут

места и взрывов его темперамента, а пока копи силы для разгрома шляхетской Польши». Из разговоров я понял, что режиссер имеет пристрастие к сочному и отобранному выражению внутренней жизни. Это мне понравилось. О скупых, отобранных средствах я много думал, в этих принципах был воспитан в своем театре Ю. Завадским, а тут скупое выражение богатой натуры диктовалось самой природой характера Хмельницкого.

Лаконичность распространялась и на внешний облик героя. Правда, Богдан виделся авторам более крупным, чем я, широким в кости, скуластым, с голубыми глазами, характерными для народа, с широкой талией, но потом было решено, что глаза могут быть и темными, а фигура не утяжеленной. Костюм же должен быть освобожден от всяческих блесток, золота, парчи, бархата. Все эти внешние признаки величия были оставлены для финала. Фильм о Богдане грезился Савченко как эпопея о свободолюбивом народе, гениальным сыном которого был Хмельницкий. Из этих соображений Богдан не был представлен в парадной форме гетмана. Золото на нем было только в великий праздник победы.

По своим производственным условиям кинематограф дает мало возможностей для работы над ролью, точнее, они чрезвычайно специфичны. В основном работа актера происходит самостоятельно и почти без партнера. Нечего греха таить, режиссер часто использует в актере то, что тот уже умеет делать и что на экране получило соответствующую апробацию. А Игорь Савченко в подобных случаях говорил: «Это я уже видел!»

Поначалу мне даже казалось, что он недостаточно внимателен, легкомыслен, но по крохотным и точным замечаниям я всегда видел, что ни одна деталь не проходит мимо его внимания. Я не могу сказать, что Савченко пестовал актеров. Точнее будет сказать, что он корректировал замыслы исполнителей, выбирал, что́ из предложенного наиболее характеризует и образ и то (это очень важно), насколько эта характеристика сочетается с данными актера, насколько она в его средствах и его обогащает. Оправдание же рисунка он оставлял на совести и на мастерстве исполнителя. Кстати сказать, терпеть не мог, когда актер облегчал себе задание. «Он штамповщик!»—говорил Савченко в таких случаях, а ассистенты доводили этот отзыв до слуха актера.

На редкость немногословный, у камеры он был весь внимание. Просьбу прорепетировать кусок еще раз он иногда категорически отклонял. Значит, кусок заладился и режиссер стремился сохранить свежесть актерского поведения. Пусть будет незаконченная, неотточенная интонация, не очень уверенный рисунок, но зато сохранится что-то живое, хотя бы за счет испорченной пленки.

Не знаю, насколько этот метод верен. Лично я готов к «импровизационности», внутренне освобождаюсь, когда мне все ясно, все уточнено до мелочей, когда случайность исключена. Потому мне бывало очень трудно, непоправимо трудно на съемках.

...Стоят огромные декорации на берегу Днепра—Сечь Запорожская—великолепная работа художника Я. Риваша («Богдан Хмельницкий» едва ли не лучшая его работа в кинематографе). Весенний разлив. Нужно торопиться, пока стоит полая вода. Войско в шесть тысяч сабель наготове. Первый съемочный день. Снимается центральный монолог Богдана—обращение к войску. Я безумно волнуюсь. Монолог я прочел режиссеру один раз и то после настоятельного требования. «Годится!»—сказал он, как всегда, когда ему что-то нравилось. Хоть бы день покрутиться перед аппаратом, понять, что можешь делать в роли, что делать тебе не показано.

Будучи поставлен перед необходимостью снимать объект, Савченко решил использовать мое естественное волнение, как соответствующее состоянию полководца перед боем. А в остальном он надеялся на мастерство актера. Для меня же такого рода импровизационность—нож острый. Савченко всегда предоставлял актеру полную свободу воображения, сам же проверял, насколько сделанное соответствует правде жизни, дополняет образ или не попадает в цель. Если хорошо, следует команда: «Приготовились, мотор!», плохо—короткая поправка.

Дело в том, что, выбрав актера на роль, найдя в нем наибольшее соответствие своему замыслу, режиссер всецело отдавался во власть обаяния и мастерства исполнителя, оставляя за собой лишь право неустанного контроля. Любя скупой рисунок, в драматических сценах он «пускал» актера на полную свободу.

Не признавая «штамповщиков», Савченко не любил и оригинальничанья, в чем бы и как бы оно ни проявлялось. Его нельзя было прель-



Рабочий момент съемки фильма «Тарас Шевченко»

стить любым сверхтрюком, не оправданным внутренней жизнью образа.

Савченко был силен в умении взять от актера все самое в нем интересное, самобытное, очищенное от лишнего. Так, он изумительно подглядел подлинное обаяние Б. Андреева, создавшего немногословный и пленительный образ Довбни. Так, он освободил М. Жарова от всего, что кинематографическому зрителю уже было знакомо в нем, и подчеркнул в нем героическое. Подглядев в Г. Грайфе его картинность и импозантность, он «подал» эти качества в Стефане Потоцком. На озорного Капку надел бабью юбку. Обозлил Д. Милютенко...

В творческой лаборатории его я не участвовал и потому утверждать не могу, но у меня создалось впечатление, что произведение свое он заранее видел целиком в темпах и ритмах. На основе чувства целого он и выверял каждый штрих в картине, искомую деталь. Я не видел на съемках значительного ухода от замысла. Не знаю случая, когда бы и талантливое предложение увело намеченную сцену в сторону. Наоборот, хорошо снятый и сыгранный эпизод мог быть безжалостно вырезан, если, скажем, оказывалось, что показывать полководца раньше, чем интерес к нему в картине вырос в достаточной степени, невыгодно.

В работе Савченко была истинная творческая свобода. В материале, который он знал блестяще, он жил непосредственно, свободно, легко, не вымучивая находки, не цепляясь за них во что бы то ни стало.

В равной степени он и не оригинальничал ради того, чтобы делать не так, как другие. Художник, проявляющий особую заботу о своем творческом лице, очевидно, его не имеет. Зачем человеку казаться чем-то, если в человеке самое дорогое то, что он есть; если он одержим главным—сказать, что его мучает; если он говорит потому, что не говорить не может; если его жизненное призвание—быть глашатаем эпохи. Истинное лицо художника—это не нечто изобретенное, придуманное, а органичный и потому естественный и обязательный для него свободный и легкий почерк.

Великолепный мастер монтажа, он с легкостью факира обставлял проевшего зубы на монтажных ходах актера, снимая все, что хочет актер, без труда монтируя то, что нужно режиссеру. Он лепил картину с удивительным чувством меры, неизменно облагораживая характер, повышая ценность находки.

Савченко любил подкрепить воображение актера подлинными вещами обихода—это подогревало фантазию. У меня, например, был польский клинок, ровесник событий, и копия подлинной булавы Богдана.

Характерно для Савченко и то, что он умел и любил работать с людьми, умел их слушать. Все, кто желал, были посвящены в малейшие детали постановки, все думали и творили вместе. Это сплачивало людей, делало произведение детищем коллектива. Но главное он нес и со всеми вместе, и в самом себе. За легкостью, веселостью, иногда даже ветренностью была большая сосредоточенность, не позволявшая ему увести себя в сторону от главного.

Он заострял драматургию сценария до того, что каждый эпизод сам по себе волновал актера собранным, лаконичным действием, достоверностью—не обычной, не каждодневной а выисканной, особенной, характерной.

...Как бы нам показать впервые Богдана? Он сидит на берегу Днепра и думает свою думу...

Как-то получилось так, что на челн, лежавший на берегу, я бросил сеть и сел, глядя вдаль, произвольно отставив в сторону клинок. Вдруг: «Не шевелись!» И крик: «Юра!» Подходит Ю. Екельчик—оператор, сумевший сочетать достоверность с мужественной патетикой, в черно-белом добиться цвета, в плоском—стереоскопичности. Прекрасное содружество художников!

— Понял?—спрашивает восторженно Савченко.—Давай поднимем весь этот постамент, и он у нас замрет, как орел перед взлетом.

Сколько превосходных находок в ролях, кусках, эпизодах! Урок фехтования; расходятся кобзари; дорога смерти; сигнальные вышки; похороны; бал; в предчувствии катастрофы мечется по паркету одинокая фигура Потоцкого; пушки на паркете... Что ни эпизод, то символ. Что ни кусок, то соблазн обыграть его так и этак, в одном ракурсе, в другом... Но нет. Все эпизоды лишь звенья в кованой цепи гневного и страстного повествования о думе народной, о независимости родной Украины, гневный протест против насилия.

Привожу эти случайные и далеко не единичные эпизоды, чтобы сказать, что железная логика событий владела разумом и сердцем Савченко.

А завершающий картину проход Богдана по столу?!

Из истории известно, что Хмельницкий на этот раз принял послов шляхетской Польши весьма неуважительно. Но какими средствами искусства в манере эпохи выразить это? Игорь Савченко пускает Богдана по богато сервированному, долгому, как коридор, столу. В гневе, словно стихия, сметает он все на своем пути: и пышную сервировку и чопорность панских посланников. Так он сметет—это мы чувствуем без комментариев—и все войско шляхетской Польши. Художественный образ необычайной силы! Он был задуман так эпически мощно, что разом обобщил события, настроения, характер эпохи и ее накал.

Сцена была нагнетена до такой степени, что мне не составляло труда сорваться с места и полететь навстречу врагу, не разбирая дороги, видя лишь цель, которую надо сокрушить.

Увлекающийся человек, Игорь Савченко бросался от темы к теме, его распирали планы. И, когда он делал «свое» дело, тогда ему не изменяли ни целесообразность, ни вкус, ни чувство соразмерности, даже в мелочах. Но когда он полагал, что может делать все, он становился, увы, заурядным.

— Почему ты мечешься от жанра к жанру?!—спрашиваю его.

— Я еще сравнительно молод,—отшучивался он,—по-о-опробовать хочется все, а уж по-о-отом...

Это был один из последних моих разговоров с Савченко по поводу его не особенно удавшейся картины, где много было от лукавого. А между тем великолепные, смелые находки в картине «Богдан Хмельницкий», гиперболизованные и в то же время на редкость жизнеподобные, утверждали его как режиссера эпического склада. «Не бывает так в жизни,—говорили о картине иные «великопостники» от реализма,—это неестественно!» Да, неестественно, если принять во внимание, что каждый из пятидесяти боев был выигран Хмельницким у противника, превосходящего его войска по численности и вооружению в два-три-пять раз. Это закономерность гениальной выдумки, стратегии, закономерность безмерной храбрости бойцов веселого, солнечного народа, жизнь свою с легкой и соленой шуткой отдававших за «товарищество»; это мужество бойцов, переплывавших на челнах в бури и штормы Черное море, совершавших дерзкие набеги на Царьград, бойцов, идущих с голой грудью против врага, закованного в латы. Это тот

накал страстей и отваги, та температура событий, когда невозможное становится возможным и правдоподобным. Гипербола режиссера оправдывается его темпераментом, своеобразием эпохи, достоверностью характеров, поднятых на гребень острых, решающих, гневных событий.

У песни свои законы. Закономерность выразительных средств диктуется той температурой, в которой художник видит события.

Темперамент, с которым поется песня об удивительных событиях в жизни украинского народа, очень высок. Большая любовь к сочной выразительности при гневной неприязни к безликому точно указывает режиссеру его место в искусстве, превращает произведение в эпос, реалистический по-гоголевски.

Работая с человеком бок о бок, порой не угадываешь, что он из себя представляет, а иногда, даже зная ему цену, теряешь истинное представление о его даровании—просто-напросто к нему привыкаешь. Как ни странно, но привыкаешь даже к большому таланту, и дарование его становится как бы нормой. Но вот проходит время, этот неумолимый корректор всяческих оценок, и первоначальное, непосредственное впечатление уступает место более устойчивым, отобранным, тогда и происходит уточнение истинной ценности художника.

Жизнь проверила дела талантливого художника-патриота Игоря Савченко. Его картина «Богдан Хмельницкий» в дни Великой Отечественной войны была взята страной на вооружение. Она демонстрировалась всюду: на солдатских привалах, на передовых позициях. Монолог Богдана—«обращение к Сечи Запорожской»—будоражил сердца, поднимал дух отправлявшихся на защиту Родины. И хотя Игоря Савченко нет с нами, нет его новых работ, но время не вычеркнуло его из списков тех, кто отмечен даром быть нужным своему народу. Всем ясно, что из жизни ушел хоть и неровный, но пытливый, заблуждавшийся порой, но редкий, оригинальный художник большого масштаба.

Л. Шенгелия

Всегда с молодыми

Я только что закончил свой первый учебный год во ВГИКе. В те дни в институте была организована курсовая выставка. Мне изрядно досталось за мои вещи, в частности за обнаженную фигуру, и у меня были довольно серьезные намерения расстаться с ВГИКом. И вдруг—приглашение к И. А. Савченко...

В тот же день я был у него.

Комната, куда я вошел, была вся, буквально вся, увешана картинами. Здесь были этюды Коровина, полотна Дейнеки, чешского художника Дедима.

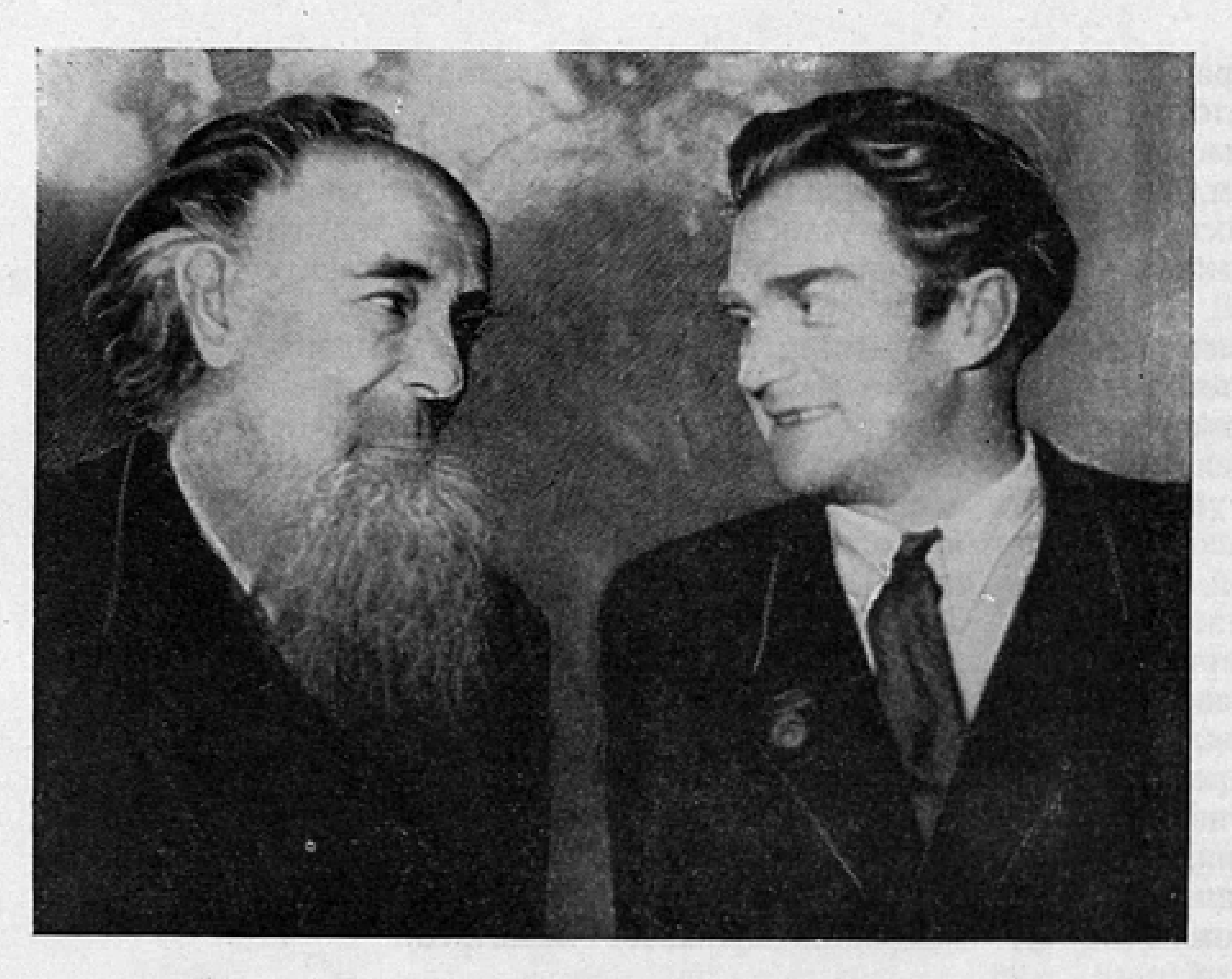
Еще в комнате было очень много игрушек из разных стран. Они стояли везде и всюду. Один угол комнаты занимали большие украинские куманцы.

В рабочий кабинет Игоря Андреевича вела красивая деревянная лестница. На стене вдоль нее тоже висели картины. Сразу обращала на себя внимание обнаженная фигура, написанная Дейнекой и Богородским. Фигура эта никого не оставляла равнодушным: одни восхищались ею, другие негодовали. В результате каждый становился самим собой—с одних слетала принужденность, с других напыщенность.

На стенах кабинета также висели картины. Среди них автопортрет Бориса Барнета и большой портрет углем Николая Шенгелая, сделанный режиссером А. Разумным.

Игорь Андреевич очень любил Шенгелая. Всегда очень много рассказывал о нем, говорил, что своей работой в кино обязан Коле Шенгелая, с которым познакомился в Баку, где Игорь Андреевич руководил Русским драматическим театром. В то время Шенгелая, работавший над своим фильмом «26 комиссаров», пригласил Савченко сниматься в нем. С тех пор Игорь Андреевич не расставался с кинематографом.

...Итак, я оказался в кабинете Савченко. Завязался непринужденный разговор, и вдруг я получаю предложение—работать художником кинокартины «Третий удар». Это было



С. Т. Коненков и Игорь Савченко

Благодаря Игорю Андреевичу я быстро приобщился к производству. Сам он в прошлом был художником. Одно время в Виннице работал художником в театре, затем в Ленинграде, будучи студентом, писал панно и плакаты. Он очень остро и точно чувствовал композицию.

Может быть, поэтому Игорь Андреевич как-то особенно чутко относился к роли художника в кино, придавал ей большую творческую значимость. Вот что заставило меня навсегда полюбить работу в кинематографе.

...Одна из особенностей работы Игоря Андреевича. Давая художнику читать сценарий, он никогда не излагал своих замыслов, как это делают многие режиссеры, убивая тем самым в художнике первые ощущения от материала. Савченко, напротив, очень дорожил «первичными» ощущениями сотрудников, ни в коей мере не ограничивая

совершенно неожиданно и казалось мне несбыточным. «Ничего, все с чего-то начинают, справишься, а будет трудно—помогу, я ведь тоже художник»,—говорил Игорь Андреевич. В конце концов он убедил меня. Он умел убеждать, потому что умел помочь, показать, рассказать и никогда не избегал немалой работы, которой требует воспитание молодых.

Неожиданно Игорь Андреевич заявил, что он знаком с моими работами и может даже кое-что показать мне. И он развернул холст— ту самую обнаженную фигуру, за которую совсем недавно меня так бранили во ВГИКе.

Итак, я стал работать на «Третьем ударе». Вслед за мной в Крым приехали семнадцать вгиковцев-практикантов. Савченко по своей инициативе взял их в съемочную группу в качестве первых ассистентов. Помню, дирекция ВГИКа не очень благосклонно отнеслась к такому эксперименту, но жизнь доказала, что Игорь Андреевич был прав: его студенты с первых курсов знали практически все особенности производства, они участвовали в разработке режиссерского сценария, готовили к съемке объекты. Снимались они и в качестве актеров в эпизодах, снимали и сами на втором аппарате.

чужую фантазию. Но в то же время, как я позже заметил, он умел как бы между прочим, говоря о совершенно отвлеченных вещах, «подбрасывать» какие-то мысли, и они были настолько интересны, что прочно оставались в сознании и часто становились центром решения мизансцены или объекта. Обычно мы делали именно то, что хотел режиссер, не «ощутив» его влияния.

Игорь Андреевич заставил меня полюбить и понять смысл работы над планировкой и декорацией. Он требовал от художника и воспитывал в нем качества режиссера, считая, что кинохудожник должен обладать «чувством режиссуры».

Игорь Андреевич не только не замалчивал находок художника, а наоборот, так гордился ими, так афишировал их, что человек начинал верить в себя и смело шел на новые поиски и решения. Он любил, когда с ним спорили, отстаивали свое мнение. В этом случае, да и во всех других, в нем говорил талантливый, удивительно одаренный человек. Сам он был настолько духовно богат, что ему оставалось только обогащать других.

При работе над «Тарасом Шевченко» он говорил очень много интересного о цвете и о цветовой композиции. Он считал, что при уме-

лом использовании цвет принесет в кино столько же открытий, сколько принес звук, пока же он в большинстве случаев служит только красителем.

Савченко задумал очень интересную цветовую композицию «Тараса Шевченко». Она не удалась из-за технических причин, ибо в то время цветной кинематограф только начинался. В какой-то степени замысел по цвету был выполнен в эпизодах ссылки, где цвет в интерьерах вносил атмосферу тоски, зноя, безысходности. После смерти Игоря Андреевича бесконечные пересъемки и переделки во многом изменили задуманное им.

Игорь Андреевич вообще поразительно чувствовал колорит и материальность цвета. Как-то мне довелось вместе с ним расписывать у него дома камин. Делалось это ради шутки. Эскиз росписи придумал он: сквозь ночные ветви, которые обвивали камин, выглядывала сова. Композиционно это было очень красиво задумано.

Поскольку у нас не было цветового эскиза, мы заранее устно договорились о колорите. Палитра была одна на двоих. Он расписывал правую часть, я—левую. Игорь Андреевич ориентировался на Сезанна, я писал «под Куинджи». Писали мы два дня, а просуществовало наше произведение около недели. Во время ремонта в квартире камин был ликвидирован, поскольку ни у кого, кроме авторов, роспись успеха не имела.

Игорь Андреевич был человеком с удивительно юной и широкой душой. В нем было так много задора и молодости, что никто из нас, молодых, работавших с ним, не чувствовал, что он старше.

Он мог оценить любую выдумку. Однажды, уезжая, он оставил в нашем распоряжении свою квартиру. Мы справляли там чей-то день рождения. Сервировкой и уборкой занимались сами, и в итоге пострадала посуда. Наступил день приезда Игоря Андреевича, и мы долго не могли придумать, как отпраздновать его возвращение. Выручило воображение Сережи Параджанова. Была осень. Мы набрали кленовых листьев, очень живописно украсили ими комнату и на столе, вместо тарелок и блюд, тоже разложили листья. Игорь Андреевич был восхищен такой встречей, не подозревая, что выдумка в какой-то степени продиктована необходимостью. Понял он это только на следующий день, но тем не менее никаких нареканий мы от него не услышали.

Таким был Игорь Андреевич Савченко—талантливый режиссер, замечательный педагог и вообще прекрасный, яркий человек, всем сердцем любивший жизнь, людей.

Г. Габай

„Давайте договоримся"

Вот первые слова, сказанные нам Игорем Андреевичем на первых занятиях в институте: — Давайте договоримся: мы с вами взрослые, серьезные люди, знающие, зачем и для кого мы работаем. Что бы мы с вами ни сочиняли — мы партийные художники. Я это усвоил с юности, еще с трамовской работы, и хочу, чтобы и вы усвоили сразу же. Итак — давайте договоримся работать серьезно!

Мы пять лет были связаны с И. А. Савченко учебой, работой и преданнейшей дружбой. Не обходилось у нас без срывов и ошибок. В такие минуты у нас было заведено: никаких пространных разглагольствований. Достаточно было сказать: «Ведь мы же договорились...» — и инцидент считался исчерпанным. Нам вменялось в обязанность самостоятельно думать и самим отвечать за себя.

«ПОПРОБУЙТЕ ОЗАГЛАВИТЬ»

У Игоря Андреевича было обыкновение вскрывать идейный смысл любого фильма, пьесы, рассказа без громких фраз и деклараций, одним броским эпитетом, аналогией.

— Попробуйте озаглавить, —часто говорил он.— Точное заглавие всегда покажет смысл.

Среди итоговых первокурсных отрывков у нас был один, сочиненный, как и все, самими режиссерами и артистами. Молодой человек, вернувшись с войны, встречался с любимой и со старым школьным товарищем, остававшимися в тылу. Закаленный в горниле войны, познавший истинную цену любви, верности, долгу и дружбе, он с презрительным сожалением смотрел на девушку, не сберегшую своей юной любви, на друга, поправшего законы

мужского товарищества. Оба они погрязли в бытовых мелочах, в карточках, устройстве квартирки и тому подобном. Вместе с нашим героем мы беспощадно казнили их своим презрением. Отрывок нам очень нравился, мы считали его созвучным времени и гордились его моралью. Показав его на площадке только что вернувшемуся со съемок мастеру, мы с нетерпением ожидали оценки.

— Как называется этот отрывок?—хмурясь, спросил Игорь Андреевич.

Мы сказали название.

— Нет, он так не называется! Он называется: «Стоило ли их защищать!»

Новое заглавие так метко прилипло к отрывку, что других комментариев не потребовалось.

«СМОТРИТЕ ФИЛЬМ»

В съемках «Третьего удара» принимала участие вся наша студенческая группа. Игорь Андреевич часто давал нам задания придумать какой-либо эпизод на заданную тему. Повторять не приходилось, фантазии у нас было хоть отбавляй, но часто все наши выдумки шли невпопад. Мы очень огорчались, не знали, как быть.

— Примеряйте свои выдумки ко всему фильму,— говорил Игорь Андреевич,—смотрите фильм.

— Но материала еще мало,—возражали мы,— и просмотров еще не было.

— Смотрите фильм!—возражал Игорь Андреевич.— Я уже монтировал ваши эпизоды, и они начисто нарушают весь ритм фильма. Если хотите, посмотрите сами.

— А вы сами смотрели, Игорь Андреевич?— ехидно спросил один из нас.

— Конечно!—невозмутимо ответил мастер.—Я лично каждый раз смотрю его перед сном, от первого до последнего кадра. Привык, как к утренней зарядке, иначе не могу снимать.

«В ГОЛОВЕ И НА БУМАГЕ»

В дни съемки «Тараса Шевченко» в саду Киевской киностудии часто можно было видеть Савченко, идущего в обнимку с С. Бондарчуком. Выйдя из просмотрового зала, они долго вполголоса о чем-то беседовали, гуляя по зеленым аллеям. Обычно никто не тревожил их в это время, но однажды случайный свидетель беседы с удивлением рассказывал:

— Савченко совсем не говорит с ним о снятом материале, об ошибках.

Отвлеченные какие-то беседы о Чернышевском, о Николае и Бенкендорфе, о том, как Шевченко посадил сад... То же было и с нами, когда мы готовили съемочные объекты: почти никаких конкретных указаний по деталям обстановки, аксессуарам, оформлению мизансцен. Зато с жестокой взыскательностью режиссер-постановщик требовал знания быта, жизни и обрядов украинской предреформенной деревни, политических, религиозных взглядов и истории Кирилло-Мефодиевского братства, ясного представления о казарменном солдатском быте сороковых годов и многого, многого другого.

— Я хочу, чтобы у вас работала своя фантазия,— говорил Игорь Андреевич.—Вы заметили, что и с актерами я не так уж долго беседую на площадке? Хочу, чтобы они приходили на съемку «готовыми». Отрывок, сыгранный на съемке,—это лишь скупой итог колоссальной работы по вживанию в материал, в мысли и атмосферу эпохи. Я не хочу никому давать готовые рецепты. Советую и вам, когда будете снимать картины, готовить актеров и своих помощников исподволь. Никогда не начинайте с конкретных задач роли, говоря с актерами. Гуляйте с ними, разговаривайте, заставьте зажить мыслями и образами сценария, его атмосферой, задайте им тон, заразите их вашим темпераментом и вашей любовью, вливайте в них эту отраву ежедневно. Пусть у них самих заработает фантазия, и они принесут вам столько, что останется только отбирать нужное.

На одну из съемок «Тараса Шевченко» кто-то из нас принес разработанную по кадрам (на свой вкус, конечно) мизансцену. Это был разрисованный кадрами лист бумаги. Мы считали раскадровку обязательным приемом режиссерской работы. Игорь Андреевич удивленно посмотрел на листок:

— Вы что же, так и намерены снять эпизод?

— Да.

— А вы репетировали его? Вы дали актерам пройти этот кусок перед камерой? Вы пристраивались к площадке, где произойдет съемка?

— Конечно, нет! Но мы подчиним все это своему замыслу, выраженному в раскадровке.

— Да, так можно сделать...—помолчав, сказал он.

— Но мне лично так очень скучно работать.

Он равнодушно вернул разрисованный листок и зашагал вдоль панорамных рельсов, дугой выложенных по склону Днепра. Зная, как умеет и любит рисовать Игорь Андреевич, мы очень удивились. Пренебрежение изобразительной стороной было не в духе нашего мастера.

Спустя пять минут он с увлечением рассказывал, как должен идти, произнося свой монолог, Бондарчук, какая при этом будет панорама.

— А что потом, Игорь Андреевич? Куда это ляжет в монтаже?

— Пожалуйста!—И он тут же рассказал целый монтажный ход, очень выразительно связывающий ряд эпизодов.

— Вот вы и попались, Игорь Андреевич!—сказали мы.—Говорите, что вы против раскадровки,



Рабочий момент съемки фильма «Тарас Шевченко»

а на самом деле держите ее в голове. Просто прекрасная зрительная память заменяет вам бумажку.

— Вовсе нет! — возразил Савченко. — Конечно, я заранее вижу монтажный ход и характер мизансцен, иначе нельзя: я ведь прихожу на съемку с точным замыслом. Но закреплять все кадры до съемки в обязательную для себя зрительную форму мне не интересно, я хочу и на съемке заниматься творчеством. Конечно, можно снять по картинкам, но к концу съемки вы увидите, что рядом с заранее нарисованным вами кадром лежало более интересное решение, а вы прошли мимо. Я не хочу обкрадывать себя и навязывать себе окончательный вид мизансцены еще до съемки. Оставьте себе еще и на съемку радость творчества — и эпизод всегда будет выразительней и богаче.

— А вдруг на съемке ничего не придумается?

— А я ведь не сказал, что думать нужно только на съемке. Придумывайте заранее, только не надевайте на себя шоры, — закончил Игорь Андреевич, из-под бровей взглянув на раскадрованный листок.

Александр Алов, Владимир Наумов

Лучший фильм

О художнике лучше всего говорят его творения.
Но они говорят не все.
О многом они молчат.

1. НЕ ЗНАЮ

Он часто говорил эти слова. Порой резко, словно давал понять, что разговор окончен. Иногда с огорчением — сам, дескать, ничего не могу придумать. А иной раз с лукавой, едва уловимой усмешкой — все, мол, знаю, но ничего не скажу.

Допытывался, например, художник:

— Скажите, Игорь Андреевич, как вам представляется эта декорация?

Савченко неопределенно пожимал плечами:

— Не знаю.

— Ну, а все-таки... — не унимался художник.

— Не знаю.

Или оператор. С ножом к горлу:

— Послушай, Игорь...

И снова тот же ответ:

— Не знаю.

Мы были в недоумении. Ведь режиссер—это автор фильма. Он должен знать все. Он призван руководить работой и оператора, и художника, и композитора—всей группы. И вдруг эта неопределенность ответов: не знаю, не знаю, не знаю... Тут что-то не так. И Игорь Андреевич раскрыл нам «секрет».

Конечно, он отлично знает, какой должна быть та или иная декорация. Он отчетливо представляет себе каждый эпизод фильма. У него есть свое ви́дение, и он мог бы ответить на любой вопрос, связанный с фильмом. Но не торопится это делать. Почему? Да очень просто. Это может обеднить картину. Режиссер работает не один. С ним трудится большой коллектив творческих работников, которые могут и должны обогатить фильм своим мастерством, своей изобретательностью, выдумкой. Часто оказывается, что предложение оператора или художника интереснее, чем режиссерское представление. Преждевременно рассказать им о своем решении—это значит ограничить сферу их размышлений, это значит, разумеется, в какой-то степени навязать свое решение. Речь идет о творческой активности сотрудников.

Игорь Андреевич увлекся, приводил множество примеров, убеждал. Потом заговорили о другом, и один из нас попытался использовать «подходящее» настроение.

—А вот как вам, Игорь Андреевич, видится эпизод...—И назвал один из ближайших объектов, режиссерская разработка которого была ему поручена.—Скоро ведь съемка.

— По-моему, эта сцена может получиться,—задумчиво проговорил Савченко и заходил по комнате из угла в угол.—Кажется, мне удалось кое-что придумать...—Он не договорил и подозрительно покосился в нашу сторону.—Впрочем...—Его лохматые брови поползли вверх, глаза озорно сощурились.—Впрочем, не знаю.—И повторил:—Не знаю.

2. УТРЕННЯЯ ЗАРЯДКА

Сначала мы в это просто не верили.

Но день шел за днем, и все повторялось. Сегодня, как вчера. Завтра, как сегодня.

Недоверие, однако, не проходило.

Принялись подсчитывать. Большой фильм в то время снимался около года. Двенадцать месяцев. Триста шестьдесят пять дней. Это означало, что за время работы над картиной Игорь Андреевич Савченко триста шестьдесят пять раз... Нет, не верилось!

А время шло, и каждый новый день начинался как предыдущий.

Постепенно закрадывалось сомнение: а может быть, так оно и есть? Рассуждения Игоря Андреевича по этому поводу были убедительны. В самом деле, фильм снимается короткими, часто не связанными между собой кусочками, и работа, которую он проделывал ежедневно, бесспорно давала возможность сохранить в себе ощущение целого, ощущение единого ритма, единого движения характеров и событий. Но... триста шестьдесят пять раз?!

А между тем это было действительно так: каждое утро, изо дня в день, Игорь Андреевич перечитывал рабочий сценарий. От корки до корки. Это стало привычкой. Как привычка есть. Как привычка спать.

Он говорил:

—Это моя утренняя зарядка.

3. ЗАПАХ ПЛЕНКИ

—Варя, дай мне третью часть!

Он брал коробку. Открывал ее. Нюхал.

Он любил запах пленки.

4. ПОЩЕЧИНА

В сценарии этот эпизод был записан так:

«...Паром причаливал к берегу. Провокатор указывал жандармам на Шевченко. Они хватали его. И Тарас брезгливо бил предателя по лицу».

Далее следовало затемнение.

Из затемнения на экране возникал безмолвный Петербург—набережная, Зимний. И император...

На одном из просмотров механики неправильно зарядили часть, и фонограмма значительно отставала от изображения. Все смешалось. Провокатор заговорил голосом великого поэта. Царь—голосом жандарма. Удар пощечины прозвучал в царском дворце.

Кто-то бросился из зала в аппаратную.

—Еще раз точно так же,—остановил его Игорь Андреевич.

И снова на экране замелькало несинхронное с фонограммой изображение. Просмотр кончился, и работники группы в недоумении переглядывались.

А Игорь Андреевич заговорил вдруг о монтаже. О том, что режиссеры просто забывают об огромной силе, которую таит в себе монтаж. О том, что пленку часто склеивают, а не монтируют. О возможностях эмоционального и философского столкновения эпизодов. О монтаже цвета. И звука.

Потом он ушел в монтажную, и через некоторое время мы смотрели в просмотровом зале заново перемонтированный ролик.

Кусок преобразился. Вместо вялого затемнения, обозначавшего лишь прошедшее время, появилась резкость, ритмическая упругость. Столкновение двух эпизодов давало не только новую эмоциональную окраску, но рождало новое идейное звучание куска.

Как же удалось этого добиться?

Окончание первого и начало второго эпизодов были из материала изъяты. Пощечина провокатору смонтировалась с изображением царя. Эхо удара зазвучало в царских покоях. Пощечина, которую нанес провокатору непокорный поэт, досталась другому.

Склейка превратилась в монтаж.

5. ПАПЬЕ-МАШЕ И ОГРАБЛЕНИЕ

На Киевской студии художественных фильмов есть яблоки и яблоки. Одни растут в саду и в силу неумолимых законов природы наливаются соком. Другие вот уж тридцать лет свалены в темном углу бутафорского склада. Наперекор природе они сделаны из папье-маше, из опилок, а одно из них—железное. Эти последние и приносят на съемку.

Яблоки, которые произрастают в саду, идут на продажу, на варенье и угощение гостей. Военизированная охрана ведет жестокую борьбу с хищением съедобных яблок.

Сад охраняет семидесятилетний дед. Для яблок он не опасен—у него ни одного зуба.

Дед вооружен дробовиком и будильником. У него своя система охраны: по ночам дед спит. Однако перед тем как заснуть, он стреляет вверх и заводит будильник. Через полчаса будильник звонит. Дед, почти не просыпаясь, снова стреляет, заводит будильник и снова погружается в сон. И так через каждые полчаса. Всю ночь. Пугает.

Вот уж который год любители фруктов обходят стороной зону действий деда. За отличное несение службы фабком предполагал деда отметить.

Но пришел день. Вернее, это была ночь.

Сад был обворован. Урожай расхищен. Два кило.

Фабком принял единодушное решение депремировать деда.

Установить личность грабителя не удалось. Известно только, что на следующий день на съемке фильма «Тарас Шевченко» были использованы съедобные яблоки. Как исходящий реквизит.

Теперь, когда прошло уже много лет—а закон обратной силы не имеет,—мы можем назвать фамилии «преступников».

Глава шайки—И. А. Савченко.

Шайка—А. Алов, В. Наумов, Л. Файзиев, Г. Мелик-Авакян.

6 САМЫЙ ЛУЧШИЙ ФИЛЬМ

К нам пришел студент-дипломант киноведческого факультета. Он задумал работу о творчестве И. А. Савченко и собирал материалы. Он задал нам множество вопросов. Сначала они были очень



Из рисунков Игоря Савченко

серьезными, эти вопросы, и свидетельствовали о научном подходе. Потом пошли вопросы попроще. Вот один из них:

—Какую из своих картин Савченко считал самой лучшей?

Мы ответили:

— Все.

Дипломант часто заморгал и баском повторил вопрос. Всем своим видом он призывал нас к серьезности.

Но мы твердо стояли на своем.

— Да, все.

Много лет назад, когда мы были студентами первого курса, Игорь Андреевич начинал свою работу над киноводевилем. Это была разведка нового кинематографического жанра, горячие увлекательные поиски.

Он говорил:

— Это будет моя лучшая картина.

Потом был фильм о Великой Отечественной войне. Первая попытка дать на экране широкий эпический охват событий. И мы помним ночь на развалинах Турецкого вала, когда И. А. Савченко рассказывал нам о будущем фильме, помним, как вырвалось у него:

— Это будет мой самый лучший фильм.

Потом был «Тарас». И снова:

— Пожалуй, эта будет моей лучшей картиной.

Так он работал всю жизнь. Большой многоплановый фильм или коротенькая новелла для боевого киносборника создавались с одинаковой страстью. Все свои душевные силы, весь талант, всю веру вкладывал Игорь Андреевич в каждое новое произведение. В процессе работы любой фильм становился для него самым главным, самым дорогим, самым значительным. Такова была природа его творчества. Такой это был характер.

Мы рассказали об этом дипломанту. Он сделал какие-то пометки в блокноте и перешел было к следующему вопросу. Но мы заговорили снова.

Нам вспомнился еще один разговор о лучшем фильме. Он состоялся незадолго до смерти Игоря Андреевича. Был спор. Одни считали лучшей его картиной «Богдана Хмельницкого». Другие утверждали — «Дума про казака Голоту». Третьи отдавали предпочтение «Тарасу Шевченко».

Спор разрешил сам Игорь Андреевич.

— Самый мой лучший фильм, — задумчиво проговорил он и, помолчав немного, вздохнул. — Я его еще не снял. Его нет.

Студент-дипломант снова заморгал. Он растерялся. Одно наше воспоминание явно противоречило другому.

— Так какой же все-таки из своих фильмов Игорь Андреевич считал лучшим? — застенчиво повторил он вопрос.

Нам очень хотелось облегчить его мучения, и один из нас ответил:

— Его нет.

— Все, — сказал другой.

Так получилось, что оба ответа вырвались у нас одновременно, в один голос, слово в слово.

Уйти от противоречия не удалось.

Лятиф Файзиев

Полноводная река

Узбекская пословица гласит: «Рядом протекающей водой не дорожим порой...». Оказывается, так бывает и в оценке большого человека.

Игорь Андреевич Савченко был полноводной рекой, величаво протекавшей мимо нас; ее водами мы орошали наши сердца, эта река промывала наши раны, уносила нас волной фантазии, иногда жестоко била о берег. В один тяжелый день эта река высохла, и только тогда мы, ученики, вполне осознали, что русло этой реки проходит по нашей жизни, в наших сердцах...

Сравнение Игоря Андреевича с рекой не случайно... В 1947 году, во время работы над фильмом «Третий удар», Игорь Андреевич — в пробковом шлеме, одной рукой удерживая высоко закатанные брюки, в другой неся трость, вброд переходил реку. Он шел против течения.

Зрелище было довольно смешным. Но вместе с тем странный силуэт Савченко на фоне заходящего солнца, безбрежного водного простора был очень поэтичным, своеобразным и для нас — милым, ибо, что таить, мы, студенты, искренне любили его. Володя Наумов (мы с ним в фильме играли эпизодические роли), увлекающийся необыкновенными сравнениями, глядя на эту картину, сказал: «Смотри — река плывет вспять!» В тот же вечер Марлен Хуциев написал стихи о днях нашей практики, в которых буйный характер И. Савченко сравнивался с песчаной бурей, а он сам — с рекой.. Так как Игорь Андреевич был на съемках очень и очень требователен, кто-то добавил к стихам: «Река с соленою водою...». Стихи имели грандиозный успех, а сравнение с «соленою водою» вызвало бурю восторга. В те дни снимался эпизод «Переправа через Сиваш», и группе приходилось от зари допоздна по пояс ходить по соленой воде. К вечеру кожа стягивалась и всю ночь ныла...

С тех пор образ Игоря Андреевича и ассоциируется в моем воображении с полноводной рекой.

●

Справедливость требует сказать, что четыре-пять лет тому назад, когда советская кинематография вступила в период нового подъема, во многих киностудиях на самостоятельные постановки были выдвинуты почти все ученики И. Савченко. Почему весь курс оказался подготовленным к самостоятельной работе? Потому, что Игорь Андреевич и С. К. Скворцов вели занятия в творческой мастерской по программе, которая впоследствии легла в основу нового

учебного плана для студентов режиссерского факультета ВГИКа. В чем была основная новизна, отличительная черта метода И. Савченко? В том, что сейчас нашло всенародное одобрение, — в тесной связи учебы с производством.

Сейчас многие меры, осуществленные Савченко, кажутся бесспорными. Но в те годы не каждый директор студии соглашался зачислить на картину студента-практиканта, когда в простое были штатные сотрудники. Кроме того, большая производственная практика не входила в учебный план института, и многие считали кощунством отрывать студентов от учебы на целых восемь месяцев!

К чести бывшего директора ВГИКа В. Н. Головни и тогдашнего директора Киевской киностудии А. В. Горского надо сказать, что они поддержали идею И. Савченко.

●

Наряду с овладением тайнами режиссуры и актерского мастерства много внимания уделял Игорь Андреевич сценарному искусству. Он считал, что режиссер, не знающий законов драматургии, — плохой режиссер. Его идея сводилась не к тому, чтобы режиссер заменил собой кинодраматурга; он хотел воспитать у студентов уважение к сценаристу и способность, когда нужно, помочь ему. Так работал сам И. Савченко.

Помню, он говорил мне:

«У вас в Ташкенте мало сценаристов... Для тебя вряд ли Габрилович напишет сценарий — придется работать с неопытными, начинающими писателями. Если ты не будешь в состоянии помочь драматургу, трудно тебе будет».

С каждым днем убеждаюсь, насколько справедливы были эти слова.

●

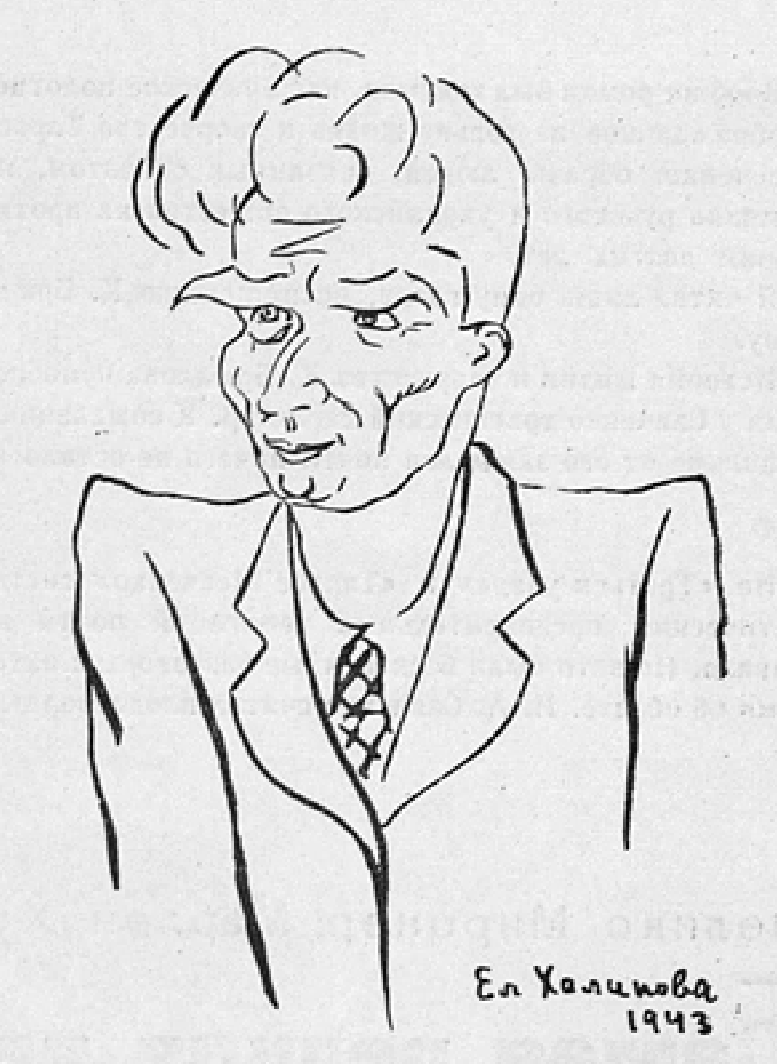
Меня восхищало в Игоре Андреевиче удивительное соединение отличного знания материала, «анатомирование» всех аспектов темы с неистощимой фантазией. Сценарий он всегда знал наизусть, каждая сцена была ему предельно ясна, творчески решена задолго до съемки. Но... я проработал у него в двух фильмах и не помню дня, когда бы съемка не начиналась с импровизации...

Вечная неудовлетворенность... Все это порой создавало у администрации впечатление, что режиссер не готов к съемкам. А ведь мы-то отлично знали, что вчера вечером все было решено. Но доказать другим это было невозможно.

●

Изучал материал Савченко досконально. Я помню, как увидел однажды оператора А. Кольцатого хмурым. Я спросил, что с ним сегодня.

— Измучил меня Савченко! Черт дернул меня за язык, спросил я его, что это за роль в «Тарасе



Дружеский шарж Ел. Халиповой

Шевченко» — Момбелли? Так Игорь Андреевич три часа рассказывал мне историю Момбелли — от прабабушек до правнуков...

Каждый режиссер, приступая к постановке, изучает материал. Но этот период занимал у Савченко очень длительное время. Когда он работал над «Третьим ударом», не осталось ни одной армейской многотиражки, архивных материалов, которые бы он не прочел, не говоря уже о бесконечных встречах с участниками этой операции! Особый интерес, на мой взгляд, представляет его работа над «Тарасом Шевченко». Сценарий, положенный в основу фильма, является частью большого романа в четырех частях. Части назывались так: «Рождение», «Пробуждение», «Испытание» и «Бессмертие». Насколько я помню, первая часть рассказывала о том, как в мальчике Тарасе родился поэт. Это история его детства и юности.

Вторая часть должна была отразить жизнь поэта после окончания Академии художеств, второе возвращение на родину, столкновение Тараса Шевченко с аристократией и пробуждение в нем бунтаря. «Испытание» — это годы ссылки, «Бессмертие» — история дружбы Шевченко с русскими демократами. В дружбе украинского и русского народов видел Савченко залог бессмертия Украины. На мой взгляд, эта тема является центральной в творчестве И. Савченко.

Вообще роман был задуман как эпическое полотно, отображающее не только жизнь и творчество Тараса Шевченко, образы людей, связанных с поэтом, но и жизнь русского и украинского общества на протяжении долгих лет.

Я читал лишь одну главу, посвященную К. Брюллову.

История жизни и творчества К. Брюллова приобретала у Савченко трагический характер. К сожалению, в фильме от его замыслов почти ничего не осталось.

●

На «Третьем ударе» и «Тарасе Шевченко» систематических предварительных репетиций почти не бывало. Но зато были бесконечные разговоры с актерами об образе. И. А. Савченко считал плодотворным и творчески важным помочь актеру охватить роль целиком, понять место данного образа в целом фильме, почувствовать и разобраться во внутреннем мире героя... А конкретное поведение героя в каждой отдельной сцене исходило от инициативы актера, который, зная, чувствуя свою роль в целом, должен был самостоятельно ориентироваться в частностях.

Савченко считал, что первый дубль, как правило, самый удачный, ибо актер играет со всей непосредственностью. Поэтому Игорь Андреевич старался снимать не дубль, а варианты. К каждому новому дублю он давал актеру какие-то новые, пусть даже незначительные, предложения, чтобы удерживать актера в творческом состоянии. Это заставляло и его самого все время находиться в творческом волнении, в поисках...

Феликс Миронер, Марлен Хуциев

Самая редкая профессия

«Кинорежиссер—самая редкая профессия на свете. Астрономов больше, чем кинорежиссеров».

Так говорил нам Игорь Андреевич Савченко, когда мы начинали учиться у него во ВГИКе.

Тогда у нас было малокартинье—в год снималось пять, семь фильмов, и режиссеров считали единицами.

Сейчас у нас много режиссеров, да и астрономов за последние годы, видимо, значительно поприбавилось.

Но он остался прав.

Он был в полной мере представителем этой редкой и высокой профессии—он был кинорежиссером в самом высоком смысле слова.

«Я ничему не смогу научить вас,—сказал он нам в одной из первых же лекций.—Искусству научить нельзя... Я просто попытаюсь помочь вам понять, что такое кино и кинорежиссура».

Начало наших занятий показалось нам странным. Мы, начитавшись толстых книг, ожидали методичного и последовательного курса лекций, готовились добросовестно штудировать все этапы создания фильма—от сценария и до монтажа.

А Игорь Андреевич вместо этого сразу же забросал нас ворохом разнообразных и непонятных заданий.

Сначала он затеял с нами увлекательную игру в асссоциации.

— Море,—задумчиво говорил он.

— Корабль,—быстро отзывался кто-нибудь из нас.

— Плохо,—махал он рукой.—Это ассоциация по смежности. Самый первый круг.

— Ревность,—предлагал другой студент.

— Это уже лучше,—кивал Игорь Андреевич.—Примерно третий круг. Но избито.—И продолжал:—Век!

— Борода,—откликался несмелый голос.

— Ничего,—улыбался Игорь Андреевич.—Где-то в пятом круге.

Пройдя все «двенадцать кругов» и изрядно помучившись, мы отправлялись на следующий день в Третьяковскую галерею разыскивать по его заданию загадочные полотна колорита «яичницы с луком».

А на третий день он стремительно входил в аудиторию и прямо с порога начинал:

— Самовары были выпиты, полотенца были мокры. На веранде собственного дома сидел купец первой гильдии... Как звали купца?—неожиданно обращался он к одному из нас.

— Акинфий Акинфиевич,—запинаясь, робко предполагал студент.

— Какого он роста? Как он выглядит? Сколько ему лет? Чем торгует?—забрасывал нас градом вопросов Игорь Андреевич.

И к концу занятия, выяснив имена действующих лиц, их характеры и обстановку действия, мы уже получали задание написать водевиль с куплетами, и каждый из нас сочинял, как мог.



Из рисунков Игоря Савченко

А вслед за тем нам приходилось рыться в литературных архивах, собирая материалы о романе Пушкина и Анны Керн. Потом сидеть на концертах в консерватории, готовя экспликацию «Моцарта и Сальери».

Все это было неожиданным и увлекательным, но казалось нам немножко несерьезным—веселыми чудачествами мастера, решившего пошалить с молодежью; все походило на веселую игру. Однако она была настолько заразительна, что мы искренне увлеклись ею, хотя и не совсем понимали ее смысл. Поняли мы все несколько позже.

Просто он пытался разбудить нашу фантазию, выдумку, ему хотелось начать нашу учебу не со скучных наставлений, а прямо с творчества.

Заразить нас духом творчества всегда было его основной задачей.

Но он умел очень убедительно пояснить, что творчество—это не только радость полета фантазии, творчество—это огромная ответственность.

Урок, данный им, был жесток, коварен и полезен.

В конце первого года учебы он, до этого все время поощрявший нашу выдумку, вдруг подверг нас неожиданному разгрому. На нас был обрушен вопрос: «Во имя чего?»

Один за другим расщелкивал он отрывки, которые мы ставили на площадке.

«Что?», «О чем?», «Ради чего?», «Какая в этом мысль?»

Эти вопросы, ни разу в течение года нам не задававшиеся (и, конечно, умышленно), стали теперь главными и единственными.

«Мысль!.. Мысль!.. Мысль!..»

Отрывки, так жестоко тогда раскритикованные, были нашего собственного сочинения, и это было не случайно.

И тогда—в начале учебы и позже—Игорь Андреевич заставлял нас много писать.

На первом курсе это были отрывки, на втором уже полнометражные сценарии, дипломные же работы почти все мы снимали по собственным замыслам.

Он не собирался готовить из нас сценаристов, но

был глубоко убежден (и не раз подчеркивал это), что у кинорежиссера всегда должно быть, что рассказать другим. Он стоял за кинематограф авторский, за кинорежиссуру не как более или менее удачное и профессиональное переложение чужих мыслей, а как самостоятельное мышление.

«Если у вас нет своего, того, что вас волнует и что вы хотите рассказать людям,—вы не кинорежиссер».

И в этом он был глубоко прав, в этом убеждал нас опыт его работ, и нам всегда казались, да и сейчас кажутся нелепыми попытки отстранить режиссера от участия в работе над литературным сценарием, провести некую административную черту между сценарным делом и режиссурой.

Формируя наше творческое мышление, Игорь Андреевич не забывал познакомить нас и с практической стороной кинорежиссуры, но делал это не в стенах аудиторий, а непосредственно на производстве—на съемочной площадке.

Летом 1947 года в Северном Крыму—на Сиваше и на Турецком валу, где три года назад шли ожесточенные сражения,—опять появились танки, артиллерия, «катюши» и снова завязались бои.

Но теперь этими боями командовал полководец в штатской одежде с рупоромв руках, и у него было два десятка адъютантов—худых, черных от солнца, с очень любознательными глазами.

Шли съемки фильма «Третий удар».

Впервые в истории ВГИКа целый курс под руководством своего мастера провел картину от начала и до конца в качестве ассистентов режиссера.

Он поручал нам все—от самой черной работы до актерских эпизодов и сложных режиссерских заданий.

И съемки картины незаметно превращались в учебный процесс.

Приемка объекта становилась неожиданно лекцией о декоративном искусстве, вечерняя пятиминутка превращалась в разбор утренних мизансцен, просмотр отснятого материала—в практические занятия по монтажу.

Такой курс режиссуры был неотразимо убедителен и запомнился на всю жизнь.

Но не только на институтских занятиях и на съемочной площадке учились мы режиссерскому искусству у нашего мастера, а еще и на живых примерах его прекрасных картин.

Его образной стихией, его режиссерским почерком была поэзия.

Он был поэтом в кино. И это видно, даже если просто взглянуть на выбор тем и названия его картин.

«Гармонь»—фильм, поставленный просто по стихотворному произведению А. Жарова. «Дума про казака Голоту»—картина, созданная по рассказу одного из наших самых поэтических писателей—А. Гайдара; прозаическое заглавие рассказа «РВС» закономерно сменилось поэтическим—«Дума». Первоисточник «Всадников»—повесть Ю. Яновского была написана почти белым стихом.

И, наконец, его последняя работа—«Тарас Шевченко», кинопоэма о жизни поэта.

Да и те его фильмы, которые не имеют прямого поэтического первоисточника, такие, как «Богдан Хмельницкий» и «Третий удар», также кинопоэмы.

Поэзия пронизывала его картины, она была во всем: и в построении эпизодов, и в изобразительном решении кадров, и в монтаже. Она была в людях — героях его картин, в их характерах, поступках, мыслях, глазах.

Но нам всегда было особенно дорого в его фильмах то, что их поэтическая приподнятость, их высокая образность никогда не становилась на котурны, а всегда шла рядом, сопрягалась с достоверной правдой быта, вытекала из нее и без нее была бы мертва.

Савченко никогда не боялся прозаизмов, вплоть до оголения в знаменитой сцене перед боем в «Богдане Хмельницком», а рядом давал глубоко поэтическую смерть казака Тура. Голод, холод, худая одежонка, скудный чугунок картошки, а рядом, словно из песни деда-лирника, сказочные красные конники в «Думе про казака Голоту».

Сочный народный юмор, правда бытия — а вместе и высокая поэзия.

Нам кажется особенно важным напомнить об этом именно сейчас, когда в нашем кино идут горячие споры о бытовом и поэтическом, о высоком и малом, об идеях великих и простых.

Ищут ключи поэтических решений в кино.

Нам кажется, что многие из этих решений были уже найдены Игорем Савченко, и именно этим путем, путем органического соединения прозы, быта и высокой патетики, следует идти к поэтическим обобщениям в кино.

Нас всегда изумляло, вызывало уважение и заражало в Игоре Андреевиче Савченко его огромное трудолюбие.

Мы давно уже спали в нашем съемочном лагере, свалившись после тяжелого дня, и если кто-нибудь случайно просыпался, он даже далеко за полночь мог увидеть, что в палатке Игоря Андреевича горит свет.

Он был влюблен в каждую тему, за которую брался, отдавал себя каждой новой картине целиком, без остатка. Сам жил в ней и заставлял увлекаться и жить окружающих. Он был взволнованным тружеником. Он не раз говорил своим ученикам, что волнение и горячность художника, если они есть у него, обязательно перейдут в картину и те же чувства разбудят у зрителя, согреют его всем теплом, которое отдал художник.

...Мы приступали к первым серьезным творческим испытаниям—съемкам дипломных работ. Мы думали—вот так же скоро начнем свои первые фильмы, так же будем показывать ему первый материал...

Он успел посмотреть только первые кадры наших будущих дипломов.

Но сегодня, когда сняты наши первые картины, всякий раз, едва окончена работа, наступает момент, когда кажется, что ты снова вместе со всем своим курсом сидишь в аудитории и ждешь...

Открывается дверь, входит Игорь Андреевич («Сперва в дверях показываются брови» — потихоньку шутим мы между собой).

Он внимательно оглядывает нас:

—Здравствуйте, мальчики.

Потом наступает пауза. Мы ждем.

С чего начнется сегодня наша встреча?

Похвалит? Или высмеет? Или устроит крепкую взбучку? Или, осторожно взяв за плечи, даст дельный совет?..

Игорь Савченко

О монтаже

ТЕЗИСЫ ЛЕКЦИИ

В кино у нас всегда бывает много споров о месте монтажа. Очень многие люди отдают преувеличеннейшее место ему, считая монтаж основным этапом работы. Многие считают монтаж делом совершенно техническим, лежащим за пределами творчества. Мне кажется, что и та и другая точки зрения неверны.

Вспомните 26—27—28 гг.—до появления звукового кино. Как тогда строился фильм? Основная задача была свести кадр к одному значению, сделать кадр однозначным, как буква.

Снимались, скажем, просто поворот головы, просто движение, просто улыбка, с тем чтобы потом из таких кадров составить, как наборщик из отдельных букв, любую монтажную фразу, любой рисунок. Причем считалось, что, чем кадр однозначнее, чем он проще и яснее, тем он правильнее сделан. Такая установка вообще имеет под собой почву, потому что, действительно, можно из отдельных кадров смонтировать разные «слоги». Тем не менее установка эта оказала очень вредное влияние на развитие нашего ремесла.

Если кадр должен быть однозначным, если он должен уподобиться букве, зачем же тогда актер? В таком случае можно снимать любого вытренированного для этого человека.

Теория режиссера Л. Кулешова к этому и сводилась: актер в кино не нужен. Нужен натурщик. Нужен человек, который точно выполняет односложные задания. Теория эта, доведенная до крайности, до абсурда, вела к полной ликвидации искусства актера и отчасти сценария, как вы увидите позже. Тем не менее эта теория очень долгое время имела хождение, и такие режиссеры, как Дзига Вертов, Кулешов, в какой-то мере С. М. Эйзенштейн в период «Броненосца «Потемкин», эту веру исповедовали. Теория эта дала произведения искусства—ведь действительно можно из кадров-«букв» сложить фильм. Но это было совсем другое искусство, и оно могло жить в какой-то мере, пока в кино не пришел звук.

Когда в кино пришло слово, кадр бесконечно усложнился. Сейчас снять однозначный кадр почти невозможно. Кадр стал сложным и по смыслу и по форме. Вместе с приходом звука чрезвычайно быстро умерли и теория и практика однозначного кадра.

Вы спросите, а зачем же нам теперь монтаж?

У меня будут сняты 6—7 кусков сцены, я скажу ассистенту, как склеить эту сцену... Какое же потребуется от него искусство, если сказано—склеить здесь, и здесь, и здесь. В этом случае монтаж превращается в чисто техническое дело.

Такую точку зрения вы можете услышать особенно часто от театральных людей. Вот, например, режиссер Б. Бабочкин. Он считает, что монтаж—техническое дело. Он снимает, а склеит кто угодно, ему все равно, было бы правильно сыграно. Больше, чем сделано актером, режиссер сделать не может. И это в общем звучит более или менее убедительно. Если актер правильно сыграл сцену,

если она правильно поставлена режиссером и верно снята оператором, что же остается на долю монтажа?

Остается, однако, очень многое.

Когда зритель приходит в театр, ему открывают на сцене «общий план». Если спектакль сделан скверно, зритель рассматривает то, что ему хочется. Один смотрит на актера, который в это время говорит, другой смотрит на девушку в пятнадцатом ряду массовки, третий рассматривает ножку от стула—если спектакль сделан плохо.

Но если спектакль сделан хорошо, зритель смотрит примерно так, как хочет этого автор-режиссер.

Понятие монтажа сводится к последовательности показа зрителю. Если в театре существует хороший спектакль, зритель смотрит так, как его ему показывают. В основном. Почему в основном—я скажу.

Если верен ритм, если верно играют актеры, если верно построен звук, зритель смотрит по плану, по которому создан спектакль.

Правда, за некоторыми исключениями. Скажем, если спектакль будет смотреть сапожник, то он может обратить внимание на ботинки и не посмотрит на говорящего в это время актера. Но это будет только в какой-то момент. Голодный человек, если будут в это время на сцене есть, может преувеличенно обратить внимание на еду. Но это особенность человеческого восприятия, приводящая к некоторому отклонению от зрительской «нормы».

А в основном хорошо сделанный спектакль смотрится так, как надо,—в отношении раскрытия авторского замысла. Это похоже на восприятие живописи. И художник, когда пишет картину, рассчитывает на то, что зритель увидит сначала одно, потом другое и т. п.

Творческий план показа зрителю является чрезвычайно важным. Как вы покажете, например, что происходит вот сейчас здесь, в аудитории? Происходящее здесь можно показать в бесконечном количестве вариантов. Можно показать, например, как неинтересно вам меня слушать или как вам интересно слушать. Можно обратить внимание на форму моей речи, можно обратить внимание на мои жесты и мою манеру разговаривать. Можно одну и ту же сцену показать средствами монтажа в различных смысловых планах, раскрыть в ней тот или другой смысл. Не одну, как считали при немом кино, а множество мыслей, и особенно—много оттенков смысла. И это все—внутри одного эпизода. Если же учесть, что картина строится из эпизода в эпизод, а всех их примерно сто, то легко заметить, что смысл эпизода меняется от контекста. Это значит: монтируя тот или иной эпизод, вы должны учесть, что будет до него и что последует за ним. Эпизод может приобрести тот или иной смысл в зависимости от связи с соседними, то есть от контекста. Монтаж и есть создание «контекста».

Я приведу вам самый банальный пример.

Бал. Люди танцуют и разговаривают. Если вы с этими кадрами-планами смонтируете другие, в которых люди умирают от голода, то смысл бала будет одним, и он будет несколько другим, если вы покажете вместе с балом веселье народа. Так смысл бала можно менять как угодно, в зависимости от контекста. Все зависит от того, куда эпизод вставляется, что было до и что будет после него.

И, наконец, вам известно, что в кино нет надобности брать и показывать событие шаг за шагом, как оно происходит в действительности. Кино обладает возможностью показать это монтажно. Например, вошел человек, снял шапку и пальто; если нам очень важно обратить внимание зрителя на то, как человек снимает пальто и шапку, мы можем это сделать с помощью монтажа.

Кино обладает еще одной особенностью—у нас есть возможность выбросить из эпизода все лишнее. Этой возможности лишен театр. Возьмите все лишнее и выбросьте, оставьте только необходимое по смыслу. Такова великая возможность кино, и недооценивать ее глупо и нелепо.

И вот от того, как вы покажете событие, что при монтаже выбросите, что найдете нужным отобрать,—от этого зависит выразительность эпизода.

Ритм. Это, как говорят, сердце искусства. Вот мы записывали музыку для «Третьего удара». У Чайковского нельзя было найти ничего подходящего, а может быть, мы просто забыли и не нашли нужное в те сроки и с тем запасом знаний, который был у меня и у Рахлина. Мы не нашли у Чайковского музыки для того, чтобы иллюстрировать образы немцев. Чайковский был русский художник, и мы не могли найти у него ничего немецкого. Что же мы сделали? Мы взяли один кусок из Первой симфонии и сыграли в четыре раза медленнее, чем принято. И только. Получилась совсем другая вещь, вполне немецкая. Вот что значит ритм!

Чрезвычайно важная вещь в кино.

Создается ритм на съемке, но в значительной мере—а в немых эпизодах почти целиком и полностью—за монтажным столом. Вы сами знаете, как часто за монтажным столом эпизод создается совсем по-другому, не так, как снят. На основании этих предпосылок я считаю необходимым утверждать, что монтаж—это искусство, а не техническая работа, и ассистент по монтажу—творческий работник, а не технический.

Где начинается искусство монтажа, когда оно начинается?

В тот момент, когда пишется литературный сценарий, потому что литературно написанный эпизод уже рассчитан на определенный «показ».

Следовательно, монтаж начинается уже в литературном сценарии. Но автор обычно стоит очень далеко от сборки картины. Он очень отдален от монтажа. Поэтому он дает самые общие свои, любительские предложения о том, как будет потом показана его картина. Когда сценарий попадает к тому, кто ставит его, против каждого плана появится цифра метража. Почти все режиссеры, за малым исключением, пишут этот самый метраж только для того, чтобы подсчитать смету, а потом сразу забывают о нем. Потому что нельзя предугадать точно длину кадра в будущем фильме. Потому что метраж не может быть окончательно решен при написании режиссерского сценария.

Даже если вы уже однажды мысленно увидели ваш фильм на экране, то есть если вы сделали режиссерский сценарий, вы все еще не можете сказать, что все будет точно так, как вы рассчитали.

Я не верю и вас приглашаю не верить в режиссерский сценарий, потому что режиссер не делает картину один. Не делает! Даже зная фамилии своих актеров и все истоки будущего фильма, вы не можете абсолютно точно представить его себе на экране. Потому что материалом будущего фильма является не краска, не бумага, а живой человек с определенным характером, со своей индивидуальностью. Представить себе режиссера, который мог бы оградиться от влияния внешнего мира, а тем более от актера, с которым он делает картину,—невозможно. Правда, есть такие режиссеры, но это—плохие режиссеры.

Сотворчество, влияние друг на друга—неизбежно.

Л. Шенгелия. Эскиз к «Тарасу Шевченко»



НА АВАНПОСТАХ ЖИЗНИ

А. Левитан

Хроникер и его сюжеты

Взмывает в космос межконтинентальная ракета, отправляется в рейс первый атомоход, ведет борозду трактор-автомат, управляемый по радио, творят чудеса созидания миллионы рабочих рук. Наша страна так стремительно мчится вперед, что летописцы истории—кинохроникеры не всегда успевают за событиями жизни.

А между тем не только величайшие достижения техники определяют дух нашего времени. Трудовые подвиги советских людей, совершаемые повседневно и во всех уголках Советской страны,—вот отличительная черта наших дней.

И вот этих людей, во всем величии их дел, каждый раз по-новому, творчески выразительно и ярко должны показывать наши кинодокументалисты.

В решении этой задачи большая роль принадлежит операторам корреспондентских пунктов, расположенных по всей территории Советского Союза.

ЧУВСТВО ИСТОРИИ

Люди в спецовках, по пояс в снегу, спускаются по крутому склону обрыва. Это строители нового города, который зарождается близ вновь открытого крупного рудного месторождения у горы Качканар на Урале. Вот палаточный городок в тайге. Люди совсем недавно пришли сюда. Но идет уже добыча первых тонн руды. Диктор называет имена передовиков. Среди них коммунист Ракитин. Неожиданно перед глазами зрителя открывается панорама строительства нового рабочего поселка. В лесу намечены контуры улицы, и уже высоко выведены каменные кладки стен. Невольно возникает ощущение, что на экране в течение одной минуты, но реально и ощутимо прошел эпизод истории одной из строек семилетки, истории страны.

Несомненно, что этим ощущением истории проникся автор описанного нами сюжета оператор Свердловской киностудии Е. Соколов.

Задачу, которую поставил перед собой оператор Соколов, оказалось не так уж трудно выполнить. На снимаемом им объекте он увидел сразу несколько этапов таежной стройки и снял их. Однако не всегда ход истории так заметен и открыт глазу наблюдателя.

Два года тому назад оператор А. Шаповалов, работающий кинокорреспондентом в Ставропольском крае, снял для краевого киножурнала девушек, уезжающих после окончания школы на село. Он проследил за судьбой юных героинь своего сюжета. И когда бывшие школьницы стали известными людьми, оператор вернулся к их судьбам. Кадры областного совещания передовиков, на котором присутствовал Н. С. Хрущев, он смонтировал с кадрами 1956 года, когда только начиналась трудовая биография этой молодежи. Получился яркий, увлекательный сюжет, рассказанный коротко, но емко.

Метод кинонаблюдения прочно вошел в арсенал творческих средств оператора Шаповалова, он будет пользоваться им активно и в дальнейшем. В этом году он собирается «заложить основу» нескольких сюжетов о передовиках сельского хозяйства — показать зрителю не только результат их деятельности, но и путь к достижению победы. Естественно, что такой глубокий показ возможен только тогда, когда оператор тесно связан с жизнью своего района хорошо знает его людей, экономику, его прошлое и будущее. Такое знание жизни отличает лучших операторов корреспондентских пунктов и является самой сильной стороной их творчества.

Сила метода кинонаблюдения еще ярче, чем в киножурнале, проявляется в документальных фильмах, где автор располагает более широким полем деятельности.

Метод кинонаблюдения в документальном кино не нов. Однако до сих пор он состоял чаще всего в контрастном сопоставлении съемок, разделенных большим историческим промежутком времени, например кадров дореволюционной России или Советской республики первых лет революции с кадрами, снятыми в наши дни.

Режиссер А. Ованесова в своем фильме «Необыкновенные встречи» и в других работах так же возвращается к съемкам своих героев после многолетнего перерыва. Этот очень впечатляющий творче-

ский прием вытекает из основ документального кино. Однако метод постоянного кинонаблюдения потенциально еще более богат творческими возможностями. Он используется пока еще редко и недостаточно. Можно по пальцам пересчитать фильмы, где авторы на протяжении сравнительно небольшого промежутка времени проводили систематические съемки на стройках, как, например, это было сделано в фильме «Волго-Дон». Что же касается показа людей, то при желании автора привлечь исторический материал чаще всего приходится прибегать к иконографии—фотографиям, газетам и статичному материалу. Имеющиеся исторические кадры часто сняты не в ключе фильма и поэтому выглядят случайными. Цех кинолетописи Центральной студии документальных фильмов проводит очень большую работу, запечатлевая на пленку многие стройки страны и деятельность строителей. Однако эта работа несомненно имела бы больший результат, если бы в накоплении материала принимали участие режиссеры, творчески заинтересованные в каких-либо определенных разделах истории страны.

Оператор Шаповалов применяет метод кинонаблюдения в «малом жанре» кинохроники, в сюжете. Делают это, и наверняка будут делать, и другие операторы и режиссеры. И можно не сомневаться в том, что все чаще и чаще образ героя в документальном кино будет появляться в развитии, в движении, в становлении.

В этом отношении очень интересен одночастевый авторский киноочерк оператора А. Сухова (Воронежский корпункт) «Есть наша комсомольская».

Оператор Сухов пришел на стройку Орско-Халиловского комбината в те дни, когда было решено, что одна из его домен будет возводиться силами комсомольцев. С этого момента и до часа пуска 7-й Комсомольской домны, в течение восьми месяцев, оператор следил не только за тем, как растут конструкции, но и как формируются лучшие черты характера героев фильма. Это определило заслуженный творческий успех оператора Сухова. Газета «Правда» в статье «Журналисты экрана» охарактеризовала очерк Сухова как «яркий документ о подвиге молодежи».

ОЧЕРКОВЫЙ СЮЖЕТ

Так хотелось бы назвать съемку, где оператор кинохроники в пределах очень короткого времени, от одной до двух минут, дает построенный по принципу очерка многоплановый рассказ о каком-либо явлении советской действительности. Это очень трудная задача. Она является наивысшей проверкой зрелости операторской творческой мысли и умения излагать свой замысел языком кинематографа—лаконично и выразительно.

Жанровое разнообразие авторских сюжетов очень велико. Когда в стране зародились коммунистические бригады, одним из первых взялся за почетную и сложную задачу—показать такую бригаду—оператор Днепропетровского корреспондентского пункта А. Ковальчук.

Автор начинает рассказ о бригаде молодых доменщиков завода имени Дзержинского обычным на первый взгляд приемом—с показа бригады в цехе. Но он акцентирует внимание на тех особенностях работы, которые стали характерными для бригады после того, как она приняла высокое звание коммунистической: например, показывает вначале короткое, оперативное совещание перед работой, где обсуждаются все детали предстоящих сегодня плавок. Тепло снят эпизод шефской работы доменщиков в школе. Чувством большой человеческой дружбы и товарищества веет от кадров, где все члены бригады помогают строить новую квартиру машинисту Кочеткову. В заключение сюжета мы видим молодых доменщиков за учебой. Таким образом, в коротком сюжете оператор показал проявление нового, коммунистического отношения людей к труду, к своим общественным, гражданским обязанностям, их стремление к повышению своей культуры.

Рассказ о новом телевизионном центре в Смоленске оператор В. Колышкин облекает в форму миниатюрного очерка с лирическим запевом: мягкие сумерки над городом, за экраном звучит задушевная песня, в окнах зажигаются огни, люди подходят к телевизорам, и вот—гордость Смоленска—новая телестудия ведет передачу.

Хорошо запомнился сюжет оператора В. Сафарянца (Белгородский корпункт) «Вместе нам веселей». Это рассказ о международном трудовом лагере молодежи под Белгородом. Сюда приехали трудиться и отдыхать представители многих стран мира. Эта съемка интересна тем, что выполнена целиком методом репортажа. Оператор не вмешивался в ход событий, не подсказывал никому из участников лагеря линию поведения перед аппаратом. Однако этот сюжет является в полном и лучшем смысле слова авторским, потому что оператор был вооружен четким замыслом. И это направляло его глаз и руку. Сафарянц задался целью показать дух дружбы и товарищеского сотрудничества в мирном труде молодежи разных стран. И в калейдоскопе событий в течение нескольких дней он снайперски выбирал те моменты, которые помогли донести его авторский замысел до зрителя, раскрыть глубокий внутренний смысл происходящего.

Так были сняты теплые и трогательные эпизоды встречи гостей на белгородском вокзале, совмест-

ная работа на стройке колхозного дома, в поле на уборке сена, в пионерском лагере и другие.

Можно привести еще много примеров авторских сюжетов самых различных по теме, по жанрам, по манере. Само их разнообразие и количество говорят о том, что творческая мысль операторов-хроникеров активно вторгается в самые различные области созидательной деятельности советского народа и нет такой темы, пусть самой трудной и сложной, которую они не могли бы успешно решить. И в этом большое значение очеркового авторского сюжета.

ПОРТРЕТ В КИНОХРОНИКЕ

Ничто так не очевидно при просмотре нескольких киножурналов подряд, как огромный подъем изобретательской инициативы во всех областях советской промышленности и сельского хозяйства, как обилие всякого рода усовершенствований, новых конструкций, новых машин, приспособлений.

Оператор Б. Цейтлин (Омский корпункт) демонстрирует новый скоростной трактор, способный производить вспашку со скоростью до восьми километров в час вместо обычных четырех, новую конструкцию сенокопнителя и другие сельхозмашины. Почти одновременно оператор Е. Соколов в Курганской области снял испытание новой квадратно-гнездовой сеялки, работающей без обычной мерной проволоки, что очень упрощает процесс сева. Оператор Е. Качин (Кемеровский корпункт) демонстрирует усовершенствованные шахтерские лампы на руднике в Прокопьевске и прибор для быстрого и безопасного замера количества газа в шахте.

Сюжеты подобного рода прочно заняли место в наших киножурналах.

Тема отображения труда советских людей была, есть и остается главной темой кинохроники. Эта тема трудная. Однако здесь имеются свои несомненные удачи.

Оператор Д. Озолин (Красноярский корпункт) снял работу монтажников, подвешивающих кабель к мачтам электрифицированной железной дороги. На стройке работает комсомольско-молодежная бригада. С ловкостью заправских акробатов электрики крепят изоляторы, сохраняя непостижимым образом равновесие, переползают по проволоке от одного участка к другому. Работа идет быстро и красиво. С помощью средних и крупных планов оператор следит за рискованным передвижением своих героев, за их лицами и движением рук.

Естественно, что жанр кинопортрета показом человека в труде не ограничивается. Операторы стремятся показать своего героя многопланово: на производстве и дома, в семье и за учебой, на отдыхе...

Оператор З. Бабасьев (Краснодарский корпункт) в запоминающемся сюжете «Таких у нас миллионы» рассказывает о знатном каменщике Кубани Ефименко, который без отрыва от производства заканчивает вечерний университет. Сначала мы видим Ефименко на стройке, где он с мастерком в руках привычно и быстро ведет кладку кирпичей. Затем он предстает перед нами в другом качестве—как студент. Но это не совсем обычный студент. Это человек, прошедший большую и сложную жизнь. Мы видим, как Ефименко работает с книгами, обсуждает с консультантом свой проект. (Он будет инженером-строителем.) Кто не знает, как трудно учиться пожилому человеку! И то внутреннее горение, которое чувствуется в нашем герое, та твердость и настойчивость, которые читаются в каждом его взгляде и жесте, не могут не наполнить сердце гордостью за рабочего человека.

Оператор Бабасьев так снял человека, что он смог остаться самим собой перед объективом аппарата, перед ослепительными лампами прожекторов. Мастерство съемки превратило здесь обычный сюжет в подлинный кинопортрет с глубоким подтекстом.

Необычайностью творческого замысла, четкостью и лаконичностью его воплощения отличается кинопортрет тренера Майоровой, снятый оператором П. Шлыковым (Челябинский корпункт). Вот, примерно, его раскадровка:

1. Крупный план. Мы видим улыбающуюся женщину с двумя ребятами годовалого возраста. Она забавляет ребят, тормошит их. Диктор сообщает нам, что Майорова — счастливая бабушка.
2. Крупный план. Панорама. Плывет спортсменка. Она плывет на боку, держа в одной руке над водой эстафету. Это Майорова.
3. Средний план. Панорама. В воду прыгает юноша.
4. Крупный план. Юноша плывет, держа в одной руке эстафету.
5. Майорова наблюдает за тренировкой.
6. Общий план открытого бассейна для плавания. Идет тренировка. В воде несколько спортсменов с эстафетами, другие ждут своей очереди на старте.
7. Средний план Майоровой. Мимо нее строем проходят спортсмены.

На этих кадрах диктор рассказывает биографию Майоровой. Ей 50 лет, она в прошлом многократный чемпион области по легкой атлетике и воспитательница нескольких поколений спортсменов. Обращает на себя внимание четкая монтажная конструкция сюжета. Чувствуется, что каждый кадр здесь продуман оператором заранее и никакая перестановка планов невозможна. Попробуйте, скажем, переставить начальный план (Майорову с внуками)

в конец сюжета, и вы потеряете эффект неожиданности.

Невозможно описать или попытаться систематизировать все разнообразие творческих приемов и методов, которыми операторы-хроникеры создают кинопортреты. Эти приемы так же разнообразны, как и люди, о которых они рассказывают. Но одно совершенно ясно—что творческие поиски в этой области расширяют возможности документального кинематографа.

КРУПНЫЙ ПЛАН

Задумываясь над тем, какой операторский прием наиболее доходчив, что трогает сердце зрителя более всего, можно ответить: портрет человека, крупный план. И это естественно. Человек является главным предметом, главным содержанием всякого искусства, в том числе и искусства советского документального кино.

Горячая заинтересованность в судьбе человека, в его успехах—вот что объединяет автора съемки и зрителя. И в языке кино, на котором автор общается со зрителем, портрет человека, его крупный план является самым сильным средством общения. Чтобы утвердиться в этом положении, может быть, лучше всего проанализировать несколько сюжетов.

В киножурнале «Советский Казахстан» № 31 помещен сюжет «Миллиард будет», показывающий отъезд студентов на целину. Перрон переполнен отъезжающими и провожающими, идет посадка, несколько сцен проводов—и, наконец, поезд отходит. Но почему зритель остался холоден ко всему тому, что увидел на экране? Почему интересное событие не затронуло ни одной струны в его сердце? Потому что в густом кипении жизни, в потоке людей, оператор не увидел ни одной интересной детали. Все снято на общих и средних планах. Мы не увидели ни одного лица. Пусть это были бы лица людей, радостно взволнованных или опечаленных разлукой, смеющиеся или плачущие,—они вызвали бы горячую ответную волну сочувствия в зрительном зале. Невозможно предположить, что среди сотен людей уезжающих и провожающих нельзя было найти какого-либо яркого проявления чувств, «выхватить» из чащи события, по-хроникерски, несколько выразительных крупных планов. Оператор, видимо, не осознал того, что в данном случае он должен был снять не протокольный отчет о событии, а передать его атмосферу. Отсюда и тот холодок, которым зритель встречает сюжет.

Разительным контрастом к приведенному выше примеру является съемка старейшего оператора кинохроники А. Кушешвили—«Колхозники покупают машины». В колхозе «Коммунар», Приморского края, идет собрание. Обсуждается вопрос о приобретении колхозом сельскохозяйственных машин в МРС. И вот эта, казалось бы, сухая и трафаретная тема благодаря творческому подходу оператора воплотилась в маленький шедевр. Оставаясь в стороне, воспользовавшись тем, что о его присутствии в пылу споров забыли, оператор снимает крупные планы выступающих. Он безошибочно выбирает яркие, колоритные лица, улавливает их характер. Вот старый колхозный пасечник с запорожскими усами. Он горячится—и понятное дело, машины стоят больших денег, а оправдают ли себя затраты на них?

Вот другой колхозник, совсем иная натура. Он сдержан, осторожен и рассчетлив—«а подержанные машины почем будут продаваться?»,—спрашивает он. Вот молодая колхозница, лицо ее освещено мягкой улыбкой. Для нее все ясно. Она говорит спокойно, уверенно, отвечая недоверчивым старикам.

Собрание продолжается, и что ни портрет—то выпуклый характер. Галерея этих портретов, выстраиваясь в ряд, запоминается надолго. Зритель покидает зрительный зал с чувством благодарности оператору за то, что ощутил с экрана дыхание настоящей жизни.

Мы не раз видели сюжеты о том, как колхозы приобретают машины в МРС. В большинстве из них тема решена «в лоб». Уже примелькались снятые в разных местах, но похожие один на другой, как близнецы, кадры осмотра техники и обязательные, «дежурные» съемки подписания акта о передаче машин колхозу.

Насколько же творчески более интересна работа А. Кушешвили! Автор раскрывает свой замысел через крупный план, показывая настроения колхозников.

Многолетняя практика кинохроникеров подтверждает, что наилучшим методом съемки человека является репортаж. Человек, не позирующий специально перед аппаратом, не чувствующий присутствия оператора, всегда покоряет зрителя естественностью своего поведения. Это положение бесспорно. Казалось бы, необходимо пользоваться этим методом как можно шире, и проблема съемки человека будет разрешена. Почему же в таком случае правдивые и волнующие репортажные кадры так редко появляются на экране?

Мне кажется, что виноваты в этом часто сами операторы. Они скрупулезно долго устанавливают свет, добиваясь художественных эффектов. Потом начинается работа над композицией кадра—перестановка участников съемки, подбор соответствующей оптики, словом, вся та подготовка, которая характерна для «постановочного» фильма. Когда,

наконец, отработаны блестящие эффекты освещения, а композиция кадра академически совершенна, утеряно главное—непосредственность поведения людей. Они уже устали, ослеплены светом прожекторов, подавлены всей непривычной обстановкой.

Между тем зрители несомненно простили бы оператору отсутствие, например, контржурного освещения или неуравновешенность композиционного построения кадра, если бы увидели в глазах человека живое движение души, естественное проявление чувств. Не следует ли задуматься над этим. Может быть, есть смысл иногда проиграть во второстепенном, но выиграть в главном, в показе человека!

Правда, в этом смысле и у операторов есть встречные претензии к нашей кинопленочной промышленности и кинотехнике.

Однако бывает целый ряд съемок, при которых ни свет, ни шум аппарата не имеют решающего значения. Это синхронные съемки: всякого рода звуковые интервью, беседы и т. д., при которых нет ни возможности, ни необходимости скрываться оператору.

Наоборот, оператор здесь вступает в открытое общение с человеком, и чем более тесный контакт ему удается установить, тем лучшего он достигает эффекта. Оператор должен помочь своему герою преодолеть стеснение, чувство скованности перед микрофоном, которое свойственно очень многим. Здесь от него требуется главным образом такт. Основная задача состоит в том, чтобы направить мысль человека по нужному руслу. Нужно, чтобы очень коротко было сказано главное и чтобы не утеряна была живость речи и непосредственность интонации... Много еще других «нужно» приходится учесть и преодолеть. Можно сказать без скидок, что синхронная съемка дается оператору труднее всего.

Примером удачной синхронной съемки может служить сюжет оператора С. Сыпневского («Советский Урал» № 13), в котором председатель колхоза Харин ведет рассказ о достижениях колхоза «Двигатель». Председатель снят в домашней обстановке, за стаканом чая. Он рассказывает неторопливо и обстоятельно, изредка взглядывает в аппарат—так, как если бы это был собеседник, сидящий с ним за одним столом. Рассказ Харина в ряде мест иллюстрируется съемками в колхозе, тогда его голос продолжает звучать за кадром. И от этого рассказа, больше чем от любого дикторского текста, появляется ощущение того, что своими успехами колхоз в значительной степени обязан энергии, уму и организационным способностям своего председателя.

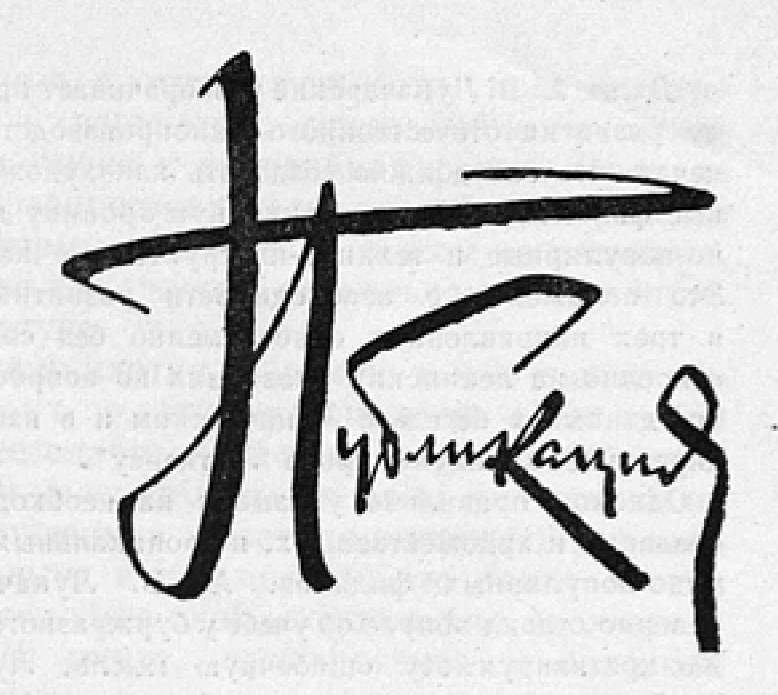
Другой синхронный сюжет оператора Ф. Фартусова (Южно-Сахалинский корпункт)—«Рассказ доярки»—так же интересен необычайно ярким и самобытным образом доярки Вишняковой. Оператор вначале как бы представляет Вишнякову «немой» съемкой. Он показывает ее за работой. Затем мы видим Вишнякову в радиостудии. Она делится опытом ухода за коровами, рассказывает, как получила высокие удои. Благодаря интересно найденной, живой форме общения со слушателями сюжет получился убедительным и действенным. Говорит она свободно, с юмором, не обращая никакого внимания на аппарат. Конечно, Вишнякова в этом смысле редкая находка для оператора, но разве не в том состоит его задача, чтобы отыскать побольше людей, подобных Вишняковой, и суметь их снять?

Заслуга оператора Фартусова именно в том, что он «открыл» Вишнякову как великолепного устного пропагандиста передового опыта и предоставил ей трибуну на страницах киножурнала.

Звуковой сюжет все больше и больше завоевывает себе признание. Но этот жанр необходимо творчески развивать, совершенствовать. Очень редко еще работают у нас в жанре киноинтервью, где оператор участвует сам в качестве собеседника. Между тем у такой съемки есть большое преимущество. Не всякий человек может в течение минуты или двух складно и без запинки говорить перед микрофоном. Но каждый может ответить на несколько коротких вопросов, связанных с его деятельностью. Вопросы позволяют оператору направлять беседу. Они разрушают чувство скованности, создают атмосферу непосредственности. Подобного рода интервью требуют совершенно новых, журналистских репортерских навыков, которые оператору-хроникеру необходимо в себе вырабатывать.

Думается, что синхронные киносъемки и интервью сравнительно слабо освоены кинодокументалистами еще и по техническим причинам. Кроме того что в синхронной технике ощущается большая нехватка, существующая аппаратура еще слишком тяжела, громоздка и неоперативна.

Новая модель портативной узкопленочной аппаратуры для звуковых съемок, над которой сейчас работают советские конструкторы, должна существенно изменить это положение. Техническая сторона синхронной съемки должна стать доступной для всякого оператора. И нет сомнения в том, что, когда голос советского человека станет постоянно звучать с экрана, мы будем свидетелями нового качественного подъема документального кино.



А. В. Луначарский

Революционная идеология и кино

Публикуемые ниже «Тезисы по докладу А. В. Луначарского «Революционная идеология и кино»*, обнаруженные в Центральном государственном архиве Октябрьской революции и социалистического строительства, представляют собой важный документ, характеризующий развитие кино в годы восстановительного периода.

В 1923 году XII съезд ВКП(б) в своей резолюции по вопросам пропаганды, печати и агитации, отметив значительный рост киносети, указал на необходимость перестройки работы советских киноорганизаций. Нужно было решительно расширить производство фильмов, чтобы вытеснить с экранов дореволюционные картины, пропагандировавшие буржуазную мораль.

Эта резолюция партийного съезда, в общих чертах формулирующая политику партии в области кино, положила начало реорганизации киноделa в РСФСР, законодательно оформленной летом следующего, 1924 года.

Подготовка к этой реорганизации велась в двух направлениях. Вопросы организационной перестройки кинематографического хозяйства изучала комиссия Совнаркома РСФСР, подготовившая проект объединения всего кинодела в РСФСР в акционерном обществе «Совкино». Вопросы идеологической перестройки разрабатывались в Наркомпросе РСФСР, в ведении которого, вплоть до организации «Совкино», находилось основное государственное предприятие по производству фильмов—«Госкино». Состоявшееся 4 декабря 1923 года совещание наркомпросов союзных и автономных республик в числе других постановлений приняло решение созвать Всесоюзное совещание по киноделу. Это совещание состоялось 29—31 марта 1924 года. Оно открылось большим докладом А. В. Луначарского «Революционная идеология и кино». После обсуждения доклада тезисы его были приняты в качестве резолюции совещания и, как следует из препроводительного письма, подписанного А. В. Луначарским 5 апреля 1924 года, направлены в Совет Народных Комиссаров. Анализ «Тезисов» показывает, что в них в основных чертах правильно были изложены высказывания В. И. Ленина по вопросам кино и учтены требования, сформулированные в резолюции XII партийного съезда.

В начале тезисов А. В. Луначарский определяет значение киноискусства как первоклассного орудия «распространения всякого рода идей». Кино, по утверждению А. В. Луначарского, является мощным подспорьем пролетарской революции.

Сравнивая кино на Западе и у нас, Луначарский говорит о принципиальном отличии советского киноискусства от буржуазного. Если буржуазное киноискусство утверждает мораль капиталистического общества и развращает народные массы за их же деньги, то советское кино не может допускать «ни политической социально-буржуазной тенденции, ни прославления буржуазных добродетелей, ни элементов разврата и преступления, выставляемых в соблазнительной форме».

* Центральный государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства, ф. 5446, оп. 5, д.775, лл. 122—126.

Далее А. В. Луначарский разворачивает программу развития отечественного кинопроизводства, отмечая, что оно должно создавать как художественные фильмы, так и революционную хронику и научно-популярные и технико-инструктивные картины. Это положение о необходимости развития кино в трех направлениях одновременно без сомнения основано на ленинских указаниях по вопросам кино, данных в беседе с Луначарским и в известной директиве замнаркомпроса Литкенсу*.

Однако, правильно указывая на необходимость создания и художественных, и хроникальных, и научно-популярных фильмов, А. В. Луначарский неверно ставил вопрос об учебе у буржуазного кино. Конкретизируя эту ошибочную мысль, Луначарский утверждал, что форма мелодрамы «есть наилучшая форма для кино». Как показала практика советского кино, попытки использовать формы буржуазной мелодрамы привели лишь к созданию слабых в идейном отношении и художественно беспомощных фильмов. Теперь само собой разумеется, что отжившая форма буржуазной мелодрамы, подменяющей социальные мотивы абстрактно трактованными моральными категориями, ни в коей мере не может быть пригодной для отображения на экране событий революционной борьбы рабочего класса. Развитие советского киноискусства пошло по иным жанровым направлениям. Новое, революционное содержание требовало поисков новых, способных выразить его форм. Эти формы были найдены в лучших документально-поэтических работах Дзиги Вертова, в «Стачке» и «Броненосце «Потемкин» С. Эйзенштейна, в «Матери» В. Пудовкина и Н. Зархи, но не в «Веселой канарейке» Л. Кулешова, созданной по рецептам, предложенным в соответствующем разделе «Тезисов» А. В. Луначарского.

Последние два пункта «Тезисов» посвящены кинофикации и обслуживанию рабочего и крестьянского зрителя. Здесь А. В. Луначарский прочно стоит на партийных позициях. В условиях восстановительного периода расширение сети передвижных киноустановок было единственным путем кинообслуживания трудящихся в городе и деревне.

Следует отметить, что некоторые мысли А. В. Луначарского (например, пожелание о том, чтобы агитаторы «были вооружены как бы пулеметами небольшими портативными кино с несколькими меняющимися хорошими лентами») сохраняют злободневное значение и для наших дней.

«Тезисы» А. В. Луначарского не вполне последовательно выражают линию партии в области киноискусства. Однако как их положительное содержание, так и те ошибки, которые в них имеются, очень точно характеризуют проблемы развития советского кино в годы восстановительного периода.

А. ГАК

* «Искусство кино», 1959, № 8.

ТЕЗИСЫ

доклада А. В. Луначарского «Революционная идеология и кино», принятые в качестве резолюции на Всесоюзном совещании по киноделу 29 марта 1924 года (утверждены совещанием)

1. Бесспорно, киноискусство является первоклассным, может быть, даже несравненным орудием распространения всякого рода идей. Сила кино заключается в том, что, как всякое искусство, оно одевает идею чувством и увлекательной формой, но в отличие от других искусств кино фактически дешево, портативно и необычайно наглядно. Его действия простираются туда, куда не может дойти даже книга, и оно, конечно, сильнее всякой узкой пропаганды. Российская революция, до крайности заинтересованная в широчайшем воздействии на массы, давно уже должна была обратить внимание на кино, как на свое естественное орудие.

2. Буржуазия прекрасно понимает значение кино в этом отношении и, разумеется, пользуется им в своих классовых интересах. Однако буржуазия поступает при этом очень умно. Она чрезвычайно редко придает своим фильмам дидактический и откровенно классовый, воспитательный характер. Наоборот, свой буржуазный яд она распространяет почти незаметно, органически вплетая угодные для нее тенденции и хвалу ее добродетели в разного рода кинороманы и кинокомедии. Буржуазия стремится прежде всего к тому, чтобы кино привлекало и развлекало массы и рядом с этим давало доход. Получая огромные доходы из кармана масс, буржуазия,

таким образом, развращает их в своем духе за их же деньги. Конечно, характерным является то, что проходимцы буржуазного кинодела отнюдь не брезгуют и фильмами, имеющими тенденцию разврата и даже преступления. Конечно, наиболее морально-пуританская часть буржуазии протестует иногда против таких фильмов, боясь развития уголовного мира, но классовый инстинкт буржуазии в общем и целом подсказывает ей, что такое развращение масс для нее не безвыгодно.

3. Само собой разумеется, что советская кинематография, во-первых, не может допускать в своих фильмах всех этих элементов, то есть ни политической социально-буржуазной тенденции, ни прославления буржуазных добродетелей, ни элементов разврата и преступления, выставляемых в соблазнительной форме. Все это не может иметь места в советском кино. А так как заграничная кинематография создает огромную массу фильм как раз в этом направлении, то при использовании заграничного материала приходится быть в высшей степени начеку.

4. Однако кое в чем мы должны подражать буржуазии, а именно мы должны всемерно избегать тенденциозных фильм, то есть больших картин, в которых белыми нитками проходит определенная поучительная мысль. Наши фильмы должны быть не менее увлекательны и не менее привлекательны, чем буржуазные. Мелодраматическая форма есть наилучшая форма для кино, разумеется в соответственной переработке, ибо кино в этом отношении многими своими гранями гораздо богаче театра. Мелодраматическая трактовка истории человечества, где сюжеты кишмя кишат и где почти каждое крупное событие может быть превращено в роман со скрытой, таящейся под этими событиями классовой борьбой; такие же трактовки мировой революции в особенности, в частности нашей великой революции, всевозможные сюжеты реалистические, романтические и даже прямо фантастические; выдвигающие героев-революционеров, возбуждающих симпатию и гордость революционных классов, сатирические, бичующие господствующие во внерусском мире силы,—все это представляет собой богатейший источник для кинообработки. Рядом с обработкой мелодраматической, выдвигающей на первый план индивидуальные, а также коллективные героические фигуры и группы, рисующие ярко-контрастными красками социальные противоположности, полные патетики и перипетий, чрезвычайно рекомендуется также и комедийная форма. Вряд ли стоит распространяться о всей доступности этой формы для кино и о всем ее значении.

Ниже я скажу еще несколько слов и о кинокарикатуре.

Помимо картин возможно также и создание агиток, т. е. живых плакатов. Само собой разумеется, что такие вещи должны быть остроумны и увлекательны, но здесь уже политическая тенденция может доминировать над всем остальным, и это потому, что такие агитки мыслятся мне как коротенькие зрелища в в 5—10 минут, прибавляемые к основной программе.

5. Огромную важность имеет революционная хроника. Прежде всего, конечно, она важна для будущего историка, и поэтому засъемки хроники, правильный монтаж и тщательное сохранение есть прямая задача советской кинематографии, имеющая самое прямое отношение к революционной идеологии. Помимо этого, однако, я мыслю себе хронику в виде киножурнала, который должен прибавляться ко всей программе для всех кино. Журнал этот может использовать отчасти и соответственные киножурналы европейские. Программа такого журнала, по-моему, должна составляться так: важнейшие события, лица и т. д., причем тут возможно использование не только киносъемок, но и фотографий; несколько моментов из мировой хроники за неделю и шутливый фельетон в форме живых карикатур, разыгранный артистами или нарисованный в виде так называемого динамического рисунка. Здесь возможно, конечно, широчайшее применение всевозможных трюков и всяких дурачеств. К этому можно прибавлять вполне возможные через посредство кино ребусы, загадки и т. д. Вряд ли можно серьезно возражать и против удлинения одной или двух минут такого журнала на моды. Все это для того, конечно, чтобы журнал смотрелся с действительным интересом и представлял из себя разнообразный и свежий материал, а эти черты должны способствовать тем более острому и глубокому влиянию его чисто политических тенденций.

6. В чрезвычайном пренебрежении в нынешней кинематографии находятся промышленные и научные фильмы. Между тем отдельные картины показали, что публика смотрит их весьма охотно. Буржуазное кино, разумеется, не с целью культурного поднятия

масс включает в программу каждого вечера небольшую, но ярко научную часть. Она это делает потому, что находит выгодным. Нам необходимо идти здесь по ее стопам. Мы крайне заинтересованы в подъеме чисто научных сведений в массах. Поэтому нескучные и не очень длинные фильмы, рисующие собою те или другие научные лабораторные опыты, различные географические, астрономические, метеорологические, биологические и т. д. материалы, должны обязательно иметь место в нашем кино, причем для этого можно как ставить подобные картины у себя, так и закупать их за границей. Как раз эта сторона дела стоит блестяще и даже редко заражена буржуазным духом.

7. Рядом с содержанием наших программ надо обратить внимание и на способы их распространения. На большие центральные кино приходится смотреть по меньшей мере в равной степени как на орудие разумной пропаганды и доставления населению разумного развлечения, так и как на источник дохода. Для нас гораздо интереснее как раз та публика, которая живет на окраинах городов, в небольших городах и поселках, наконец, в деревне. Здесь кино, конечно, не может рассчитывать на высокую прибыльность. Здесь работа должна вестись кино в глубочайшей связи с Главполитпросветом и Агитпропом. Желательно использовать кино не только в специальных окраинных кинотеатрах, но при помощи портативных киноаппаратов в клубах, в конце всякого рода собраний и митингов, перед киноконцертами и спектаклями, устраиваемыми для симпатичной нам публики, но для таких коротких программ надо выбирать, конечно, вещи наиболее политически ударные. Хотелось бы достигнуть того, чтобы наша агитация и агитаторы комсомола были вооружены как бы пулеметами небольшими портативными кино с несколькими меняющимися хорошими лентами.

8. Деревню может обслуживать кино, во-первых, через крестьянские дома и клубы, но в особенности при помощи передвижных кино, как в особых киновагонах, что уже практиковалось в пору агитвагонов, ныне упраздненных, к сожалению, не из-за недостатка энергичных рук, а за отсутствием средств, так и вообще при помощи автомобилей.

Принимая во внимание, что советская кинематография может широко развернуть работу в области производства фильм с коммунистическим содержанием также и для зарубежных рабоче-крестьянских масс, совещание особенно подчеркивает значение этой пропаганды для стран Востока.

Для сохранения за советской кинематографией действительно коммунистического пролетарского духа необходимо привлечь к ней внимание прежде всего промышленного пролетариата, во-вторых, предписать всем деятелям кинематографии необходимость особенно считаться с выяснением общественного мнения рабочего класса и направить усилия кинематографии прежде всего на обслуживание рабоче-крестьянских масс, Красной армии и флота, а также признать возможным развитие детского кино и работу среди молодежи.

В целях нормального развития советской кинематографии необходимо обратить особое внимание на дело кинообразования путем развития и поддержки существующих кинотехникумов и очень тщательной проверки частных студий.

Последний труд И. Перестиани

14 мая 1959 года в возрасте восьмидесяти девяти лет скончался наш старейший кинорежиссер Иван Николаевич Перестиани.

Начиная с четырнадцатилетнего возраста и до самой своей смерти Иван Николаевич Перестиани работал в искусстве. Его трудовой стаж равен семидесяти пяти годам.

До 1916 года его творческая деятельность протекала на русской сцене, где он выступал вначале как актер, а потом как режиссер. Затем Иван Николаевич переходит на работу в кинематографию, сотрудничая в акционерных обществах Ханжонкова и «Биофильм». С первых дней Октябрьской революции Иван Николаевич тесно связывает свою творческую судьбу с советским киноискусством. В дни интервенции и гражданской войны он ставит два агитфильма: «Отец и сын» и «В дни грозы». «Отец и сын» выдерживает беспримерно долгую для агитфильма экранную жизнь и даже в 30-х годах с успехом демонстрируется в красноармейских кинотеатрах.

Вершиной режиссерского творчества Перестиани являются фильмы «Красные дьяволята» (1923) и «Три жизни» (1924). Нашему читателю хорошо известна роль «Красных дьяволят» в становлении молодой советской кинематографии: этот фильм до настоящего времени с успехом идет на экранах. Гораздо менее известен современному читателю и зрителю фильм Перестиани «Три жизни», который, по мнению А. В. Луначарского, своим глубоким реализмом и профессиональным мастерством явился вершиной художественных достижений советской кинематографии в те годы. В дальнейшем Перестиани ставит ряд фильмов в Грузии, на Украине и в Армении. С началом звукового кино он переключается на сценарную и актерскую работу и сотрудничает в «Грузия-фильм» до 1957 года—момента своего переезда в Москву.

Творчество И. Н. Перестиани играло очень большую роль в развитии советской кинематографии первой половины 20-х годов. Поставленные им с 1921 по 1924 год фильмы («Убийство генерала Грязнова», «Сурамская крепость», «Красные дьяволята», «Три жизни», «Дело Тариэла Мклавадзе») примечательны для того времени не только новизной своего содержания, но и новыми выразительными средствами.

Последней большой работой Ивана Николаевича Перестиани, еще незнакомой советскому читателю, является его труд «75 лет жизни в искусстве», подготовляемый к печати издательством «Искусство».

Работа над воспоминаниями была частично начата Иваном Николаевичем еще в 1937 году, когда по просьбе ВГИКа он написал около двух печатных листов своих мемуаров о русской дореволюционной кинематографии. Рукопись эта, хранящаяся в кабинете ВГИКа, не была опубликована—хотя и использована рядом историков кино, цитировавших ее в своих книгах. В дальнейшем Иван Николаевич опубликовал часть своих воспоминаний о встречах с Шаляпиным в журнале «Дружба народов» № 2 за 1958 г.

Через год в сборнике «Содружество», изданном Союзом писателей Грузии в Тбилиси, им были также опубликованы воспоминания о Шаляпине.

Все это была лишь предварительная работа. После переезда в 1957 году в Москву Иван Николаевич принялся за написание своих мемуаров и посвятил этому последний год своей жизни.

Конечно, будущие читатели и критики по-разному будут оценивать взгляды Перестиани на киноискусство, но для каждого из них, и в особенности для историков кино, опубликованные воспоминания представят большой интерес. Перестиани воскрешает много имен и фактов, забытых нашими историками; он как бы с новой стороны освещает ряд событий, еще не достаточно раскрытых в истории советского кино. Отрывок из будущей книги— ее предпоследняя глава—публикуется ниже.

Гр. ЧАХИРЬЯН

И. Перестиани

Как создавались „Красные дьяволята"

Ереванская площадь в Тбилиси в двадцатых годах являлась центром города. Посреди нее стояло массивное старинное здание, побывавшее и древним караван-сараем, и театром, и основным торговым помещением для многочисленных лавок, лавчонок, контор, складов, старинного притона-духана «Тилипачури» и, наконец, бильярдной. Тротуары у этого сооружения со всех четырех сторон были ареной черной биржи, на которой толпились «деятели» тех дней. Было шумно, шла продажа и перепродажа валюты, были повседневные скандалы, драки, перебранки, сыпались оплеухи... Жажда наживы, свойственная этим людям, вызывала подъем духа; и энергия жестов, ежедневно и ежечасно тратившаяся на воздух, могла бы, мне кажется, питать турбину, достаточную для освещения всей Ереванской площади непрерывно в течение суток.

Ныне площадь выглядит по-иному. Исчез караван-сарай. Вся она залита асфальтом, обсажена деревьями, украшена цветниками и газонами. Вся эта красота служит подножием величавой скульптуре Владимира Ильича Ленина, поднятой в центре площади его имени.

От площади этой идут семь улиц. Бывшая Дворцовая ведет на главную магистраль города — ныне проспект имени Руставели. Тут же стоит здание Дворца пионеров, бывшая резиденция наместника на Кавказе.

В конце февраля 1921 года невысокий, розовый, в меру полный французский полковник в накинутом на плечи сером плаще, собрав вокруг себя «род веча» с полсотней слушателей, волнуясь и размахивая правой рукой, говорил о благородных идеях Антанты, причем переводчиком ему служил какой-то полинявший человек, начинавший каждую фразу словами: «Его говорит...»

— Антанта, — воскликнул полковник,—преисполнена благородным желанием сохранить свободу всем народам... Уже подходят к Батуму военные корабли! Вы можете положиться на силы Антанты!

— Его говорит — они идут Батум... Это про Антанту его говорит.

Так переводил человечек, почему-то подмигивая публике.

— Я здесь и здесь остаюсь!

Полковник ударил себя в грудь. Человечек перевел:

— Его остается.

А пушки поднявшегося грузинского народа явственно грохотали на подступах к Тбилиси. И ранним утром следующего дня я видел замечательную картину. По проспекту в сторону вокзала неслись два автомобиля. На первом высилась груда ковров метра на два над машиной. На вершине ковров сидели три матроса. За ними следом мчалась машина, в которой сидел доблестный полковник.

«Его» удирал...

Было ясно, что корабли Антанты прибыли... И было ясно, что ковры будут погружены на них. А полковник?! Может быть, он ехал как наблюдатель битвы за «свободу» Грузии... или как борец за свои ковры...

Я пережил все смены правительств и был свидетелем того исторического февральского дня 1921 года, когда ранним утром по мостовой спящего города зацокали копыта конного отряда, командир которого с головой, укутанной башлыком, остановил своих всадников на Ереванской площади и, приподнявшись на стременах, прокричал:

— Товарищи граждане Тифлиса! Поздравляю вас! Отныне вы свободны так, как никогда еще не было. Ура!

В тот же день попозже я с моим помощником Александровым шел по пустынному проспекту, беседуя о дальнейшей судьбе нашего театра в связи с неожиданным бегством антрепренерши, и был остановлен окликом с противоположного тротуара.

— Товарищ Перестиани!

Мы остановились. Через улицу к нам подошли трое военных. Один из них — Александр Васильевич Покровский (ныне здравствующий заместитель председателя Всероссийского театрального общества)—подошел ко мне и заявил:

— Товарищ Перестиани! Театр должен сегодня работать.

— Дорогой товарищ, простите, но для кого?.. Перед вами главный проспект города. Укажите, пожалуйста, хотя бы одного человека, напоминающего публику.

— Публика — это мы.

— Тогда все ясно... Спектакль состоится, товарищ.

И он состоялся. Но, кроме Александра Васильевича и еще максимум трех десятков воинов, в зале не было никого. Тем не менее спектакль шел очень хорошо. Театр был небольшим, вроде клубной сцены, тесной и неглубокой. Я считаю и даже твердо уверен, что в больших городах целесообразнее строить небольшие районные театры, имея один центральный — для оперы, балета и трагедии. Не сомневаюсь, что в конце концов к этому придут. Неплохо было бы подумать над этим и в сказочно растущей Москве.

Спустя несколько дней я встретил у того же караван-сарая, уже начинавшего приобретать свой обычный вид круговой толкучки, Амо Бек-Назарова, бывшего в те дни актером артистического общества. Вид у Амо был взволнованный, и он набросился на меня.

— Надо действовать!.. Организуется кинопроизводство!.. Мы не должны сидеть сложа руки.

И так далее... И все более ажитируясь. Я никогда ни до, ни после не видел его в таком состоянии.

— Мне там делать нечего,—сказал я ему спокойно.—Организуют—позовут...

— Да, но надо же принять меры, иначе там засядут непонимающие люди... Надо действовать.

— Действуйте, если надо...

И мы расстались. Через некоторое время я узнал, что при Наркомпросе Грузии организована киносекция, во главе которой оказался тогда незнакомый мне Герман Иосифович Гогитидзе, ставший впоследствии директором-распорядителем Госкинпрома, и Амо Бек-Назаров, ставший просто директором. Первый был энтузиастом, второй — человеком спокойным и наружно холодным. В дальнейшем они прекрасно дополняли друг друга. Я был назначен членом академического совета при Наркомпросе— по линии кинопромышленности. Председателем этого совета был некий Григорий Робакидзе, окончивший философский факультет Боннского университета в Германии. В дальнейшем Робакидзе уехал за границу и не вернулся.

Не знаю, что было в голове Робакидзе, но на голове, как и полагается философу, не росло ни единого волоска, и он носил аккуратный парик с идеальным пробором. Покров этот приклеивался к лысине каким-то пластырем, державшим плохо. Так что во время заседаний облик председателя часто вызывал улыбки, и еще более дружные, когда он во время дискуссий совал под парик карандаш, чтобы почесать лысину. По совести говоря, заседания наши были скорее беседами широкого диапазона, вплоть до анекдотов, и потому посещались весьма усердно.

Директора киносекций сидели пока что визави за одним столом и от нечего делать любовались друг другом. У них уже были всевозможные бланки всех размеров и видов и всяческое канцелярское оборудование, не было только главного — чековой книжки.

Когда они попробовали где-то заикнуться о деньгах на производство картин, нарком—помнится Туманов—категорически заявил:

— У нас, товарищи, поезда стоят, а вы с какой-то кинематографией пристаете.

Время тянулось. В один прекрасный день я был совершенно неожиданно вызван наркомом на дом. Придя точно в назначенный час, я застал там режиссера артистического общества Туганова. Нарком усадил нас в кресла и после длинного вступления предложил объединить наши театры в один. Очевидно, инициатива шла от Туганова, ибо наш Камерный театр посещался публикой значительно больше.

Я вполне спокойно объяснил наркому разницу репертуара и различия в исполнении наших актеров, напомнив, что «в одну тележку впрячь не можно коня и трепетную лань», и наотрез отказался соединяться, добавив, что отказ мой вполне категоричен и я завтра же вручу заявление об уходе из Камерного театра. Туганов молчал. Наутро я объяснил своим актерам создавшееся положение и ушел с тяжелым чувством. Как никак, а я почувствовал уважение к себе. Между прочим, путем долгой и упорной тренировки можно достигнуть умения критически разглядывать себя с точек, не доступных никому со стороны. Это очень важное умение на пути самосовершенствования. Но путь этот очень труден. Мы склонны все себе прощать, а это к добру не приводит.

Много лет пронеслось, но забыть то настроение, тот праздник, когда мы наконец приступили к постановке первой картины Советской Грузии «Арсен Джорджиашвили», совершенно невозможно. Это был день сверкающей радости. Сценарий был написан писателем Ш. Н. Дадиани. Съемочный аппарат «Дебри» был в нашем распоряжении, точнее, в руках высокоталантливого оператора Александра Давидовича Дигмелова, сразу подкупившего меня качеством первых негативов и обаянием своей светлой личности.

Когда мы начали работу, в Грузии и в помине не было лаборатории, кроме того уголка, который был создан лично Дигмеловым за экраном кинотеатра «Аполло» (ныне—«Октябрь»). Это было погруженное во мрак пространство примерно в два с половиной метра шириной, довольно длинное. В этой щели Александр Давидович собственноручно оборудовал и проявку, и печать, и сушку, и монтаж. Он создал здесь очень аккуратную и даже щеголеватую игрушку-лабораторию. Здесь мы и просматривали

«Арсена Джорджиашвили», «Сурамскую крепость», «Отшельника» и другие картины в монтажных кусках. Когда я впервые попал в конце 1921 года в это уникальное помещение, разглядел, разобрался и понял, что это не сон, а явь, я не мог не пожать крепко руку творцу этой мастерской, стоявшему предо мной со своим задумчивым привлекательным и серьезным взглядом. Он усадил меня, погасил свет, и предо мной на миниатюрном экране развернулись кадры первых съемок «Арсена»—таких простых, свежих, невымученных. Я был восхищен, и готов был расцеловать моего оператора.

Первого апреля 1958 года мне сообщили о кончине Дигмелова в Тбилиси. За моим окном висели тучи ранней весны, природа была еще в зимнем оцепенении, падали редкие снежинки. В первые минуты я ощутил, как чья-то рука сжала на миг мое сердце и сейчас же его отпустила. Это был чисто физический отклик сознания нежданной скорби. Покинул мир мой друг, верный сотрудник, мое второе творческое «я». С 1921 года все мои лучшие картины снимал Александр Давидович, бывший не совсем обыкновенной личностью. Очень серьезный, правдивый, справедливый и умный человек, самородный художник фото и кино, никогда никому не подражавший и неподражаемо индивидуальный Александр Давидович неизменно вызывал глубокое уважение к себе всех, кто его знал.

Мы проработали рука об руку пятнадцать лет... Да что — «об руку»! Душа в душу!.. Ни разу не сказав один другому неприятного слова.

Имя оператора Дигмелова Тбилисская студия должна сохранить, хотя бы повесив в своем музее его большой портрет: «Помни А. Д. Дигмелова». Человек этот работал над созданием студии в очень тяжелые дни, никогда не роняя качества своей работы.

Честь ему и слава!

Кроме этой оборудованной Дигмеловым лаборатории имелось еще «ателье». В нем было три хронически больных, хрипящих «юпитера»—осветительные приборы, которые горели, когда им нравилось, совершенно не подчиняясь воле и рукам осветителей. И горели-то они подмигивая, шипя и вибрируя, исправление чего давалось только главному электрику Александру Пушу. Но Пуш был один, а «юпитеров»—три. Около них он ставил учеников, беспомощных мальчуганов. Других кадров не было. Опытных—тем более. Средств передвижения—никаких. И мы все до единого, от директора-распорядителя до курьера, работали с такой энергией, ломая преграды, преодолевая и обходя трудности, что, начав съемки весной, уже в октябре показали свою первую работу. Картину приняли отлично, о ней благосклонно отозвались в Москве.

Но мы... нам пришлось почить на лаврах. Касса была пуста.

Моей следующей работой, уже в 1922 году, была «Сурамская крепость» по новелле Д. Чонкадзе.

Эта картина была очень удачной. Заметим, что периоды между постановками были довольно продолжительны, и возможность постановок достигалась только благодаря неистощимой изобретательности нашего директора-распорядителя Г. И. Гогитидзе, выходившего из всех затруднений победителем. Для меня, свидетеля тех дней, его заслуги в деле создания и сохранения кинопроизводства в Грузии несомненны. Не менее почтенны и заслуги Амо Бек-Назарова.

В один из таких бездельных периодов в мои двери постучался очень скромный и приятный в обхождении Павел Андреевич Бляхин. Он принес свою отпечатанную пока на машинке повесть «Красные дьяволята», написанную, по его словам, в содружестве с его детьми, в теплушке, во время какого-то долгого переезда. Сказав, что он предложил свое сочинение дирекции, направившей его ко мне, и побеседовав со мной, он ушел.

В те времена я был, что называется, в расцвете сил и любил свое дело, чрезвычайно воодушевлявшее меня романтикой производства. Препятствий или затруднений для меня не существовало. Я засыпал и просыпался с думами о своем искусстве. Памятью я обладал чрезвычайной. Большую театральную роль я выучивал за три часа. Еще совсем юным я знал «Горе от ума» и «Евгения Онегина» на память от доски до доски. И читал их без запинки. Повесть Бляхина я прочел два раза кряду, и она мне понравилась. Через день я побывал в нашей киносекции и заявил о своей готовности ставить по ней картину.

Амо Бек-Назаров, бывший не только директором, но еще и моим другом, посоветовал мне хорошенько подумать и учесть все трудности этой работы при бедности студии в материальных средствах, а также в людях-специалистах. В свою очередь Герман Иосифович Гогитидзе с обычной находчивостью заявил:

— А мы попросим комсомол Закавказья взять шефство над этой картиной.

С меня этого было довольно. Но я понимал, что прав Амо... И пошел домой—думать. Думы эти принесли мало утешительного. Совершенно не было нужных для этой картины актеров. А в повести так много лиц, да еще один из героев — китаец. Уже это обескураживало. А ведь все отделы производства пустовали, и в предшествующих постановках мы брали костюмы напрокат, мебель, посуду, скатерти и лампы доставали в соседних со студией обывательских квартирах, кое-что приносили с со-

бой на съемки актеры и мы сами — производственники...

А где взять лошадей?.. Вооружение?.. Обувь?.. Эх, черт возьми!.. Размышления мои были весьма безотрадны, и положение вообще было крайне трудным. В штате я не находился, на каждую картину подписывал договор и потому жил, как говорится, впроголодь. Была, правда, у меня маленькая студия, один из питомцев которой—ныне популярный режиссер М. К. Калатозов. Но половина учеников, как и он, были «бесплатными». Думать существовать на доходы с этой затеи было бы просто смешно. Стало быть, в радости получить постановку была и радость быть на какой-то срок обеспеченным.

Говоря по совести, у Тбилисской киностудии тех дней не было никаких данных взять на себя постановку «Красных дьяволят», так как она не имела ровно никаких средств и никакой производственной возможности для ее осуществления*.

Продумал я день, не получив в итоге ни малейшего утешения, а вечером пошел с женой в цирк.

В цирке мы бывали часто. Внешне это одно из самых увлекательных зрелищ, какие я знаю, кроме футбола, и влечение к цирку я начал испытывать еще с гимназических лет. Помню, как меня, уже юного актера, долго и настойчиво приглашал работать с собой очень известный в конце прошлого столетия клоун Макс. Но я был не в силах покинуть театр и отказался...

В тот памятный вечер Павлуша Есиковский был, что называется, в ударе. Нам очень нравился этот молодой, ловкий, подвижной артист, выступавший как клоун под псевдонимом «Пач-Пач» в паре со стареющей знаменитостью — французом Лепомом. Любила их и тифлисская публика. Работали тогда на проволоке сестры Жозефи. Неожиданностью было сенсационное выступление «известного негритянского боксера», уложившего подряд трех соперников... «Непобедимый Том Джексон». Говоря по совести, «соперники» его выглядели весьма подозрительно...

На двойной трапеции работали красивые сестры Лепом. Высоко под куполом летали изящные девочки—сестры Кох, поражал удалью воздушный гимнаст Поспелов. Чудеса ловкости проделывали прыгуны на подкидной доске. Поражал бесстрашием и ловкостью жокей Кук. Это были все умелые, сильные и смелые люди.

Вот на проволоке сестры Жозефи. Особенно мила младшая. Стройная, белокурая, изящная Соня. Они кончили номер, раскланиваются приседая. И правда, работа хороша.

Антракт. Мы в фойе. И вдруг жена говорит мне:

— Вот такая, как Жозефи, могла бы выполнить все трюки за девочку, что в повести. Верно?

Я смотрю на нее и отмахиваюсь.

Идем домой, спорим. Наутро это дает результат. Я поручаю помрежу вызвать ко мне на дом Есиковского и Жозефи. Они приходят, робкие, настороженные. Мое предложение очень сильно их смущает. Ее более, его менее. Он смеется. Я читаю им куски повести.

— А насчет денег... Сколько?..

— Это уж вам придется побеседовать с дирекцией.

Согласие комсомола было получено без замедления.

Закавказский Краевой Комитет РКСМ

№ 766 МАНДАТ

1 марта 1923 года

Дан сей т. Перестиани Ивану Николаевичу в том, что он согласно Постановлению Президиума Заккрайкома РКСМ и по соглашению Наркомпроса ССРГ действительно является режиссером и ответственным руководителем по постановке киноповести «Красные дьяволята», издаваемой Заккрайкомом РКСМ.

Просьба всем военным, советским учреждениям и профорганизациям оказывать т. Перестиани всемерное содействие при исполнении возложенных на него обязанностей.

Я получаю этот мандат. Обещают дать для начала подготовки автомобиль. Присылают представителя тов. Шарикяна. Я завожу дневник. Прежде всего добиваюсь свидания с командармом тов. Егоровым, чрезвычайно милым и любезным человеком. Сижу у него с администратором Шакро Беришвили и все время восхищаюсь.

Только и слышу:

— Хорошо... Да... Пожалуйста... С удовольствием... А это уже к осени, в Воронцовке*... Да-да... Согласен... Дам распоряжение... Можете не беспокоиться...

Я и Шакро выходим от него восхищенные. Мы получим обмундирование, обувь, мундиры немецкого и австрийского офицеров, лошадей, оружие и даже большую кавалерийскую часть.

За спиной вырастают крылья. Получаю портрет Махно и краткую характеристику батьки. Это все та же любезность командарма. Скажем прямо: без Егорова не было бы «Красных дьяволят».

* Мне очень и очень жаль, что, когда я начал писать воспоминания и обратился к дирекции киностудии с просьбой дать мне возможность просмотреть дела постановок моих картин (хранившиеся, как я знал, в архиве Тбилисской киностудии), мне сказали, что архива уже давно не существует... Он не то уничтожен, не то продан на макулатуру...

Несколько дней я ходил ошеломленный этой новостью. Ведь при студии существует музей, и как поучительны были бы архивы тех дней, как нужны они для будущих историков грузинской кинематографии!..

Исчезли также два тяжелых альбома с картонными листами, на которые наклеивались отзывы прессы...

За минувшие годы на студии перебывало большое количество директоров всевозможных качеств и оттенков. Не знаю, на чьей душе лежит это большое прегрешение против истории искусства и что могло побудить на такой непростительный проступок... Видно, это был весьма своеобразно мыслящий товарищ, от нечего делать отдавший приказ истребить архив

* Воронцовка (ныне Калинино)—большое село в Лори—одном из живописнейших районов Армянской ССР.

Следующий день на студии — «день Махно». Снимаю десяток портретов актеров. Все не то, не то... Расстроенный и мрачный иду по проспекту и неожиданно встречаю В. А. Сутырина, здороваюсь, гляжу на него и воодушевляюсь совершенно неожиданно. Вот наш разговор на ходу.

— Не хотите ли, Владимир Андреевич, сняться у меня в роли Махно?..

Пауза. Он смотрит на меня удивленными глазами. Улыбается.

— А что вы думаете?.. Давайте. Я согласен.

— Приходите завтра на студию пораньше... Придете?

— Приду.

И пришел точно в назначенный час. Одна удача тянет за собой другую. По моей просьбе Есиковский привел «непобедимого Тома Джексона»— Кадор Бен-Салиба. Я решил заменить китайца из повести Бляхина негром только потому, что не было у нас китайца-актера.

Этот милый бывший сенегальский стрелок прямо-таки очаровал меня. Он слегка говорил по-русски. Солдат французской армии, оставшийся в Одессе после ретирады войск, серьезный и культурный человек, корректный и мягкий в обхождении, он очень быстро приобрел всеобщую любовь и уважение.

Актера Давидовского — исполнителя роли Буденного—я совершенно случайно встретил также на улице. Не помню даже, как он очутился в Тбилиси, но для меня это было чудо! Я буквально затащил его в секцию, познакомил с дирекцией, повез на студию, и через два часа он уже подписал договор.

Так подбирали мы костяк будущей картины. Вот они, мои помощники и сотрудники в этой тяжелой работе. Помрежи Патвокан Бархударян и Георгий Макаров (оба в недалеком будущем талантливые кинорежиссеры), Михаил Мирзоян и администратор—уже упомянутый Шакро Беришвили. И далее: оператор Дигмелов, фотограф Антон Поликевич— будущий превосходный оператор. Все они, что называется, сбивались с ног. Дирекция помогала нам по мере возможности, будучи занята добычей средств, как говорил Амо Бек-Назаров, «занимаемых под три честных слова». Задача передо мной стояла огромная. Для ее выполнения прежде всего нужна была организованность (увы!..) и затем актеры— основная опора в работе. У меня же три новичка в главных ролях, из которых первый, Есиковский,— артист разговорного жанра, достаточно умный для того, чтобы очень забавно притворяться дурачком. Затем Соня Жозефи—миловидная девушка, и, наконец, Бен-Салиб, непроницаемая загадка, человек иного солнца, внешне всегда равнодушный, очень интриговавший меня своим пытливым взглядом и приветливой улыбкой. Это люди центра картины. Спокойным я мог быть за превосходного актера Давидовского, за Сутырина, человека очень умного, уравновешенного и причастного в какой-то части своего «я» к искусству. Он хорошо играл на скрипке, обладал ясным умом и крупным даром красноречия. Далее два исполнителя ролей предшественников гитлеровцев—Бархударян и Макаров, мои помощники.

Я часто задумывался, вспоминая, с какой обидой воспринял Макаров навязанное ему мной исполнение персонажа в черных очках. После фотосъемки(пробной) он со слезами на глазах переоделся, швыряя все принадлежности костюма и грима, ушел со студии и появился только через пару дней. Принимая мои поручения, он глядел в сторону и отвечал только отрывистыми междометиями... Правда, обладая добродушием и неистощимым юмором, он быстро остыл, примирился и стал одним из ярких персонажей картины, без труда выйдя на первый план в этой маленькой роли.

Меня часто спрашивают, как и откуда родился у меня этот образ, не существовавший в повести Бляхина и так странно предвосхитивший гитлеровцев, гестаповцев и т. д. Я не могу ответить на этот вопрос вполне точно. По всей вероятности, здесь сыграли роль какие-то впечатления, оставшиеся у меня после парада кайзеровских войск в Берлине.

Что касается образов махновцев, то они создавались мной в известной степени с натуры. Я их очень хорошо запомнил при кратковременной встрече на станции Красный Лиман.

Мысли... Мысли... Какие-то проблески подъема, надежды... На что?.. Авось... Надежда, так сказать, стихийного порядка.

Какое тяжелое и какое дивное время переживали мы в те дни!

Касательно машины для разведки мест съемки дело было весьма плохо. Уполномоченный комсомола Шарикян обещал давать машину ежедневно, но на деле она нам доставалась не часто и всегда на очень короткий срок... Ниже я привожу строки моего дневника, случайно у меня уцелевшего:

«1923 год, 21/II. Заседание. Устанавливаем, что представитель шефа т. Шарикян наконец явился. Сидим и толчем воду в ступе.

Констатируем, что указания дирекции о полном отсутствии актеров приняты нами к сведению и что их надо где-то найти. Один из директоров предлагает сделать публикацию в «Заре Востока». Я молчу. Меня больше интересует поведение Шарикяна. Страшно думать, что мне опять предстоит бессонная ночь».

«22/II. Шарикян отыскался. Ровно в 12 часов к зданию Наркомпроса прибыл видавший виды

«форд» на три персоны. Поехали смотреть Худадовский лес. Это небольшая роща на левом берегу Куры, вдали от реки, посаженная, как мне разъяснили, много лет назад доктором Худадовым на восточном подъеме тифлисской котловины, прямо под удары северо-западного ветра. Называть эти кусты и низкорослые деревья лесом просто смешно. Если и дальше у меня будут такие путеводители, то далеко я не уеду».

«27/II. Первая съемка! Заснял 92 метра. Забавно, что я снимаю, что называется, наизусть. В своих утомивших меня заботах по всем отраслям производства по дороге между Тифлисом и Дигоми повесть о дьяволятах—основу картины—я потерял. К счастью, у меня остались листки с намеченными надписями и приблизительный перечень кадров. Повесть мне нравится, и я полон желания уловить прежде всего темп и далее вложить в нее живую трепетную душу. Итак, мы начали, это мне приятно...»

В итоге мы наняли автомобиль одного из халтурщиков. Тогда в Тифлисе около все того же караван-сарая была к услугам черной биржи, так сказать, «черная» стоянка автомобилей частных владельцев, бравших за проезд произвольные цены.

Машины эти были руинами с кладбища авторазвалин, образовавшегося в Сабуртало после войны. Все они были выволочены оттуда буйволами и вместе с частями, снятыми там же с окончательно негодных машин, пошли в дело. Это было музейное, страшноватое, двигавшееся с разнообразными звуками собрание уникальной дряни, с отчаянными головами у руля, не всегда довозившими путников к цели. Среди этих комбинированных сооружений была, однако, одна машина, в конструкции которой числилось несколько известных фирм. Ее хозяин итальянец обгонял на пригородных дорогах и даже на улицах города новенькие казенные «фиаты», «шевроле», «форды» и даже «кадиллаки» с графской короной на кожухе.

Я и Дигмелов ездили на одном из таких горе-автомобилей с шофером Жорой, человеком мрачным, с бровями шириной в два пальца, пропойным голосом и лицом матерого убийцы. Совершенно новым усовершенствованием его машины была просверленная посредине дыра, сквозь которую были протянуты две довольно толстые веревки.

— Это тормоза!— заявил нам Жора.— Будете оба держать веревки и слушать меня... Крикну «Тяни!»— возьмите на себя и тяните что есть сил. Особливо на спуске, где повороты, чтобы не пришлось нам стребать из машины куда кому схочется... Поняли?

Мы переглянулись и заявили:

— Да, поняли...

Мытарства наши и Жоры продолжались почти неделю и даже стали привычными. Один только раз, на спуске, оборвалась часть подножки и, удержавшись на обмотавшей ее проволоке, гремя, волочилась за нами, когда мы ехали из Богдановки*. Как мне кажется, в те минуты наша машина была похожа на деревенскую собаку, которой шутники ради смеха привязали к хвосту жестянку и, затюкав, пустили в бег.

— Тяни!..— кричал Жора.— Тяни!..

И мы тянули, спасая себя и Жору от гибели.

Машина остановилась только на легком подъеме после этого ужасного спуска. Жора вышел, ощупал баллоны, затем осмотрел доску, оторвал ее и поставил к нам, заявив

— Не оборвись доска, была бы вам крышка... Она спуск отрегулировала!

И мы поехали дальше. Администратор ездил с нами только раз и уверял, что за эту поездку у него поседела голова.

Вот в одно из этих странствий и произошло нечто непоправимое, как я уже отмечал в моем дневнике. Я потерял повесть Бляхина и, несмотря на то, что я тотчас же повторил весь путь, выпросив новенький автомобиль через наркома из партийного гаража, рукопись бесследно исчезла.

И я сделал нечто небывалое в летописях кинопроизводства. Моя память позволила мне совершить эту операцию, что называется, «положив руки в карманы». «Красные дьяволята» вышли на экран с надписью: «Поставлена без сценария»!

Далее следовала победа. Удалось выхлопотать и получить вагон для поездки к морю. Управление дороги отнеслось к нашим нуждам внимательно, и нам даже было предложено отправиться на вокзал и осмотреть только что вышедший из ремонта жесткий пассажирский вагон. Всюду приходилось просить, зная, что просимое обеспечит твою работу. По мандату вся ответственность лежала на режиссере, и борьба за подготовку к запуску картины была частью борьбы за существование...

●

Наш вагон в хвосте поезда отбыл в Батуми в марте 1923 года. Батуми — уникальный город по количеству дождей. Есть только два периода, когда возможно найти хорошую и более устойчивую, ясную погоду— это с половины апреля до половины мая и с половины сентября до половины октября. В марте нас ожидали хмурое небо и казавшийся бесконечным дождь.

Тем не менее я сходил по данным мне командармом адресам и договорился о лошадях, и далее можно было только вернуться и засесть в вагон, по крыше которого неустанно барабанил дождь, стекая по оконным стеклам длинными струями.

* Русское селение недалеко от Тбилиси.

Трудно, даже невозможно забыть мне эту дождливую мартовскую ночь в Батуми, а еще трудней пересказать все передуманное и волновавшее меня в эту тоскливую ночь. Очевидно, это была и моральная и физическая реакция на все, что пришлось перенести за период подготовки к работе над картиной.

Шум дождя томит и давит. Тьма. Кто-то храпит, кто-то что-то бормочет во сне.

Батуми... Я последний раз был в нем 15 лет назад. А ранее почти тридцать... Где-то в парке города растут два дерева, посаженные Ф. И. Шаляпиным и мной в годы юности, нужды и лишений, в годы борьбы за каждый проходивший день...

А сна нет как нет... Первой задачей является съемка сценки, воскрешающей в сознании Бен-Салиба его юность на плантации в колониальной стране. Далее, надо найти место для трюковых съемок.

Ой!.. Ой!.. Эта батумская ночь... Бесконечная, мучительная, темная, хлюпающая...

А вдруг завтра—солнце? Начнутся поиски машины... Администратор сказал: «Будет... Не беспокойтесь...»

Будет?.. Но я знаю, что не будет и придется нанимать извозчика... А дальше? А где деньги?

Мучительная ночь! Вряд ли хоть одному из миллионов зрителей, смотревших «Дьяволят», приходило в голову, что режиссер, вложивший в работу почти неиссякаемый запас веселья, делал эту картину, чувствуя себя все время глубоко несчастным человеком.

Наутро неожиданно выглянуло солнце. Администратор побежал за машиной, и мы поехали на Зеленый мыс, где и пробыли целый день, найдя и взяв на примету целый ряд подходящих объектов съемки. Кроме того, наняли две комнаты на одной из дач для костюмов, вооружения и прочей утвари. Комнаты были обширны и хороши. Администратор предложил желающим переехать на дачу. Согласились трое актеров второго плана, а также костюмер, гример, бутафор. На следующее утро они были доставлены на место, и мне наконец удалось снять сценку под пальмами как воспоминание Бен-Салиба о своем прошлом рабочего на субтропической плантации.

Засняли мы ее в красивой пальмовой роще. Увы, на этом и кончилась наша недолгая радость. После полудня пошел дождь, длившийся чуть не целую неделю, среди которой я чуть не погиб. Воспользовавшись несколькими солнечными часами неустойчивой погоды, я вышел из вагона и нанял на главной улице такого же комбинатора, как и в Тбилиси, на открытой машине светлой окраски, очень легкой на вид. Комбинатор, сидевший за рулем, носил громкую фамилию Орджоникидзе.

Он говорил о себе в третьем лице:

— Орджоникидзе водит машину, как никто в Батуми! Орджоникидзе не подведет.

Вот этот самый Орджоникидзе и повез меня по моему указанию в Махинджаури, где я хотел осмотреть местность, отходящую вглубь от берега моря. Машина неслась, и водитель несколько раз оглядывался, чтобы улыбнуться мне и заявить:

— За рулем Орджоникидзе! Будьте здоровы!..

Руль он держал, орудуя левой рукой и, как мне казалось, будучи в каком-то самоупоении.

И вот Махинджаури, крутой поворот вправо, и мы понеслись по узкой дороге, белой лентой протянувшейся среди зеленых кустов, сливающихся благодаря большой скорости в зеленую стенку. Мы мчимся по этой ленте, и вдруг бег переходит в полет... Да! Мы перелетели через неширокую речонку, текущую в глубоком и очень узком русле, перелетели потому, что мостик через нее уже давно рухнул в воду, оставив целыми широкие каменные подступы— часть бывшей опоры сферически построенного мостика, метра в два шириной. Машина именно перелетела над провалом. Меня высоко подкинуло на сиденье, когда она стала на колеса. Я смотрел на шофера. Он спокойно улыбался.

— За рулем Орджоникидзе...

Самоуверенность этого человека заставила меня молча улыбнуться.

— Но нельзя же так гнать, не зная дороги...

— Кто не знает?.. Орджоникидзе?.. А зачем ему знать?.. Скорость побеждает все препятствия...

Мне удалось найти место для съемки эпизода «переправы на веревке через глубокий овраг». Уже под сильным дождем возвратился в вагон и поблагодарил Орджоникидзе за доставленное удовольствие. Что было бы, если бы передние колеса зацепились за корни дерева?..

День, два, три льет, не переставая, дождь. От наших поселенцев на даче пришла новость. Они голодают. Пришлось администратору организовать доставку продуктов этим горемыкам. Их положение было действительно неважным. Ни у одного из них не было денег, чтобы приехать в Батуми, и весть о них привез промокший до костей случайный путник-аджарец.

Актеров я никогда не утомлял репетициями. Обычно они знали сюжет, перед съемкой я приучал их к местам и переходам, тщательно уклоняясь от исполнительской стороны, но, разумеется, разъяснив им мои замыслы и требования, касающиеся роли.

Затем снимал, получая, таким образом, лучшее и самое ценное из того, что они могли дать. Имена моих актеров говорят сами за себя. Ян Буринский от нечего делать сложил песню. Помню ее при-

пев, где прославлялись два всеми любимых члена нашей группы.

Андрей Микитыч, Андрей Микитыч, Андрей Микитыч,
Дорогой...
и Жорж Макаров и Жорж Макаров,
Высокий, бледный и худой!..

Первый был костюмером, чрезвычайно привлекательным, деликатным, как принц, невысоким худым человеком, а второй — уже названный мной помреж Георгий Макаров.

Сердце полно увлечением и радостью. Все вокруг сверкает и блестит. Внизу — море, освежающее легким бризом свойственную Батуми теплую духоту предбанника, и тот утес, с которого предстоит в ближайшие дни сбросить Павлушку Есиковского. Хлопот полон рот. На всех лицах озабоченность, спокоен и, как всегда, ясен лицом А. Дигмелов.

Но вот пришел апрель, и засияло солнце. Работа закипела. Съемка переправы через глубокий овраг и спуска на берег моря проходит благополучно, если не считать неудачи Жозефи. Спускаясь по канату, она на смогла удержать себя до конца и соскользнула... В результате пострадала кожа на ладонях. Пришлось срочно отвезти ее в Батуми к доктору Там наложили повязку, и на неделю она вышла из строя. Тем не менее задержки не произошло. Замечательной была точность прибытия на съемки военых подразделений с лошадьми и оружием. По их появлению можно было проверять часы.

Прибрежная скала, с которой махновец сбрасывал в море Мишку—Есиковского, высока. Одно это уже было опасно для актера. Но главная беда была в том, что у подножия находится множество камней, выступающих на поверхность моря. Среди них правда, имеется небольшая, свободная от камней, довольно глубокая впадина. То, на что пошел Есиковский, было не трюком, а большой смелостью, сопряженной с риском.

Я не помню, к сожалению, фамилии батумца (очень искусного пловца), которого я пригласил сыграть махновца (Сероштана), поручив ему быть в то же время наблюдателем и в случае беды немедленно прыгнуть вниз на помощь. Этот молодой, красивый и сильный человек ответил мне двумя словами:

— Не беспокойтесь.

И действительно, вся эта операция была им проделана мастерски.

Из Батуми мы вернулись в Тбилиси с ясным ощущением, что работа вся—на рельсах, ключи подобраны ко всем замкам, припасены и отмычки, и картина выходит. Это было приятно, но, поскольку мы вступали под власть «трех юпитеров», при помощи которых предстояло снимать декорации, радость была отравлена. И снова нависла тревога за качество задуманных кадров. Однако картине везло, негативы получались равноценными, светило ли над нами яркое солнце Грузии, или мерцали приборы, давно отжившие свой век*.

За 95 дней было заснято свыше 20 объектов. Многие сцены были массовыми. В августе нам пришлось выехать в Воронцовку, большое молоканское селение близ армяно-турецкой границы, расположенное в богатой пастбищами субальпийской долине, похожей на гигантский расцвеченный ковер. Там был лагерь кавалерийского полка, принявшего участие в нашей картине в качестве корпуса Буденного, идущего лавой в атаку.

Очень интересно, что в этой атаке участвовал ряд командиров, ставших впоследствии прославленными маршалами и генералами во время войны с Гитлером. Мне рассказал об этом спустя 35 лет один из участников этого эпизода, также бывший командир этого полка, тов. Лазарев, при случайной встрече весной 1957 года в Тбилиси...

●

И вот наступил он, тот солнечный и прохладный день августа, когда последнее «стоп!» остановило ручку камеры, снимавшей последнюю сцену у каменного моста. Я крепко пожал руку Дигмелову и, сильно размахнувшись, разбил о каменные перила моста бутылку красного вина, приготовленную к завтраку на работе.

---

* Говорят, «нужда научит калачи печь». Начав о свете, расскажу еще одну быль. Картины грузинской студии, вплоть до «Дьяволят», были сняты с помощью трех приборов, ныне забытых «юпитеров». Около каждого прибора должен был находиться надзиратель, вручную подталкивающий полюса. Сплошь и рядом «юпитеры» чудовищно мигали. А мы разглядывали их как неуязвимых вредителей, доводивших порой до бешенства.

Как-то раз ранним утром в ожидании начала съемок Дигмелов и я сидели под чахлыми деревьями, которых было в нашем дворе около десятка—число, дававшее им право именоваться садом. Перед нами лежало обширное пространство вплоть до реки Куры. Теперь на нем спортплощадка, здание лаборатории, бассейн и теннисный корт. Тогда двор был захламлен. Говорили мы о необходимости постановки декораций на открытом воздухе. Речь шла о световой нищете. Отделом этим ведал А. Ф. Пуш. О приобретении осветительных приборов нечего было и мечтать: в продаже их не было... Пуш часто говорил шутя, что к каждой постановочной группе он прикрепит по одному «юпитеру».

Мы беседуем, констатируя безнадежность положения. Я случайно повернул голову, и мне в глаза блеснул отсвет солнца, отраженный от какой-то жестяной банки, лежавшей среди мусора на нашем пустыре. Следом за ним блеснула и **мысль**.

Мы позвали Пуша и попросили для опыта сделать подсвечивающие щитки-отражатели. Сделали, попробовали и пришли в восторг. Оказалось возможным подсвечивать со двора интерьеры сквозь западную стеклянную стенку ателье.

Немного спустя приезжавшие к нам в Грузию американцы мисс Люсита Сквайр и чуть позже Альберт Рис Вильямс, друг покойного Джона Рида, журналист (подаривший мне свою книжку об Октябрьской революции с надписью: «Русскому Гриффиту»), увидев наши щиты, констатировали, что точно такое подсвечивание практикуется и в кинопромышленности США. К этому времени наши щитки уже приобрели самостоятельную устойчивость, были обрамлены и имели вид вполне производственный. Алюминиевые щиты своим мягким ответом прекрасно оконтуривали людские фигуры на дневных натурных съемках.

Но это «открытие» пришло позже «Дьяволят». «Дьяволята»—это дитя «трех юпитеров» и полотняных отражателей на натуре...

— Это на счастье!..— пояснил я и пригласил всех к себе в Воронцовку, где мы с великим трудом добывали питание.

Я сдавал картину комсомолу, моему шефу, что называется, триумфально. Смех и аплодисменты не прерывались. Как бы то ни было, но постановку мы осуществили.

Москва, родная Москва хорошо приняла картину.

Триумфальное шествие «Красных дьяволят» по Советскому Союзу достигло высшей точки, когда делегация рабочих «Гусь-Хрустального» специально приехала в Тбилиси, чтобы вручить Госкинпрому Грузии Красное знамя.

В одно прекрасное утро 1924 года я совершенно неожиданно столкнулся на проспекте Руставели, как раз напротив оперного театра, лицом к лицу с В. В. Маяковским* и остановился пораженный:

— О!..

Он протянул мне руку, придержал мою в крепком пожатии и сказал, глядя куда-то ввысь:

— Хорошо!.. Надо продолжать в том же духе... Надо, понимаете?..

— Спасибо, постараюсь, если хватит сил...

— Хватит...

И он поглядел мне прямо в глаза своим всегда серьезным взглядом, пожал руку и уже на ходу уронил:

— Работайте больше...

Апофеозом окончания «Дьяволят» было полученное мной со штемпелем «Владикавказ» не очень грамотное письмо. Неизвестный автор укорял меня за насмешливое отношение к батьке Махно...

«Над кем вы смеетесь?..—спрашивал меня автор.— Как вы его показали?.. Стыдно глядеть!.. И обидно так, что я говорю вам: если вы человек не партийный, опомнитесь!.. А ежели партийный, так будьте вы трижды прокляты!..»

И подпись: «Махновец».

Это была рецензия, написанная по-настоящему, по совести и от души.

●

«Красные дьяволята» держатся на экранах страны уже более 35 лет... В дни Отечественной войны в осажденном Севастополе, как мне сообщил писатель-очевидец, под непрерывным жестоким обстрелом картину ползком перетаскивали из блиндажа в блиндаж. Картина — участница обороны! Сознаюсь, это является моей гордостью.

Но в общем моя режиссерская судьба была нелегка... Я и сейчас помню, как дались мне съемки «Красных дьяволят». Время вообще сглаживает и радости и горе живущих. Но есть среди испытаний то, что не поддается обработке временем.

Вот я пишу о прошлом, стараясь рассказать о нем в тонах, какие вообще свойственны людям, повествующим о прожитом.

И в то же время мне доставляет удовольствие вспоминать людей, с которыми мы создавали «Красных дьяволят». Много лет мы трудились в условиях, которые теперь неизвестны раскатывающим в собственных авто режиссерам, обремененным званиями, наградами и дачами. Мы были веселыми и изобретательными, поголовно необеспеченными, жертвенно любившими свое дело, бравшими ежедневно приступами кадры картины, преодолевая сопряженные с работой трудности, лишения.

Те минувшие дни в моей памяти остались точно так, как в душе у многих остаются сказки, рассказанные мамой или старушкой-няней у детской уютной кровати, около теплой печки, при розовом мерцании ночника...

---

* С Владимиром Владимировичем Маяковским я познакомился в 1915 году в Москве на съемках в ателье «Нептун» у Антика; он снимался в картине «Барышня и хулиган» по своему сценарию, а я в картине «Дело помещика Бродова».

Уже в дни революции мы встречались несколько раз на Пречистенском бульваре, а также в кафе «Стойло Пегаса» и «Десятая муза»... Незадолго до его смерти мы встретились на Тверском бульваре. На этот раз меня поразил его вид: он очень похудел, изменился, и его раньше спокойный взгляд стал тревожным и рассеянным. Пораженный, я спросил:

— Что с вами?.. Вы нездоровы?..

Он отмахнулся рукой и как-то вскользь ответил:

— Да... Не знаю, что это...

Мы расстались. На этот раз навсегда.



Р. Ильин

Как?..

Эта статья посвящена некоторым вопросам техники съемки любительского кинофильма. Она основана на обобщении опыта работы ряда кинолюбительских коллективов, в частности киностудий Дома культуры Московского университета, клуба Госплана РСФСР, Центрального Дома Советской Армии, Московского Дома ученых и других.

Как снимать, как претворить свой замысел в фильм? Каковы приемлемые для кинолюбителя приемы съемки разных сюжетов в различных условиях?

Эти вопросы всегда возникают перед кинолюбителем. Попытаемся ответить на некоторые из них.

●

Конечно, прежде чем начать любую съемку, нужно твердо и ясно представить тему, сюжет будущего фильма.

Разнообразные приемы киносъемки, применение той или иной техники возникают в соответствии с идейным и художественным замыслом, определяются темой фильма. Все зависит от того, что снимает и какую задачу ставит перед собой автор фильма.

«Техника» киносъемки—это не только различные киноаппараты и принадлежности к ним, лампы, кинопленка и т. д., но и умение практически применить их для осуществления съемочных задач.

Читатель-кинолюбитель, прочитав это, заметит, что применение разнообразной техники киносъемки ему не по плечу, что это удел профессионалов. Однако многолетний опыт кинемато графии позволяет рекомендовть любителям важнейшие, широко распространенные приемы съемки и методы использования киноизобразительной техники.

●

Итак, в любительской киностудии или у энтузиаста-кинолюбителя, работающего вне коллектива, имеется киносъемочный аппарат, которым можно снимать на 8- или 16-*мм* пленке, есть кинопроектор для демонстрации отснятого материала, простейшие приспособления для монтажа и склеивания пленки. На первых порах можно обойтись и без проявочно-обработочного оборудования (для обработки пленки после съемки), так как отснятые материалы можно отдать в лабораторию, принимающую заказы от кинолюбителей.

Однако не только студии, но и одиночке-любителю совершенно необходимо уметь обрабатывать снятые материалы. Только это избавит кинолюбителя от всяческих разочарований и огорчений, так как даже специалисты профессиональной кинолаборатории часто не могут учесть все особенности условий съемки, которые известны только автору фильма. Самостоятельно обрабатывая фильм, кинолюбитель может уточнить, скоррегировать недостатки съемки, добиваясь получения лучшего качества изображения на экране.

Автор статьи твердо убежден в том, что для кинолюбителей единственно приемлем обратимый процесс (съемки на обратимой кинопленке, черно-белой или цветной). Единственно приемлемой техникой получения киноизображения являются аппараты для съемки на узкой (8- или 16-*мм*) кинопленке. Работать на пленке и аппаратуре, применяемых в профессиональной кинематографии (использующей 35-*мм* кинопленку), нерационально. Думается, что это должны учесть члены жюри любительских конкурсов и допускать к просмотрам только фильмы, снятые на 8- и 16-*мм* кинопленке.

Главным видом кинолюбительской съемки являются хроникальные и документальные сюжеты или киноочерки, посвященные самым разнообразным темам, взятым из жизни. Это могут быть и сюжеты для киножурнала данного предприятия или учебного



заведения, и кинорассказ о экспедиции, о коллективе художественной самодеятельности, герое-новаторе, бригаде Коммунистического труда, научном исследовании и т. д. Темы невозможно перечислить: кинолюбитель с камерой проникает в самые сокровенные тайники жизни...

Конечно, при хроникальных съемках очень трудно, а часто и невозможно заранее предусмотреть условия съемки: все зависит от времени и места, от характера происходящего события. Кинолюбитель часто не может заранее организовать нужное освещение, подготовить ту или иную технику съемки. Однако это не имеет решающего значения, так как для хроникального сюжета передача естественных условий события—в том числе освещения, состояния погоды и прочих внешних признаков—является одним из важных условий сохранения документальности, подлинности изображенного на экране.

Но и в хроникальной съемке существуют свои закономерности и особенности, которые полезно учитывать.

Главным условием успеха хроникальной съемки является выполнение требования—сохранить в фильме непосредственность, естественность поведения снимаемых людей. Нет ничего более неприятного, чем изображение на экране тщательно позирующего человека, который видит киноаппарат и специально подготовился к моменту съемки.

Поэтому, несмотря на возможность некоторой предварительной организации кадра: выбора точки съемки, применения нужной оптики, определения соответствующей замыслу крупности плана изображения, условий освещения, применения разных светофильтров и прочее,—сам момент съемки должен оставаться незаметным для снимаемых.

Для получения наиболее выразительных кадров необходимо оценить условия освещения, применять различную съемочную технику. В этой связи мы и рассмотрим различную технику съемки документальных сюжетов при работе в условиях натуры (при естественном освещении) и в помещениях (при искусственном освещении или в сочетании его с дневным светом).

●

Снимая на натуре, кинолюбитель должен учитывать две следующие особенности натурного освещения:

1) объект съемки освещен направленным светом солнца (солнечная погода, на небе могут быть облака, но солнце открыто),

2) объект съемки освещен рассеянным светом (в пасмурную погоду, солнце закрыто облаками).

В первом случае, строя кадр и выбирая точку съемки, очень важно определить, найти нужное направление солнечных лучей относительно снимаемых предметов. Так, освещение фигур, лиц, разных предметов спереди (солнце находится за аппаратом в направлении съемки) создает относительно плоское изображение на экране. Наоборот, съемка при боковом освещении (солнце сбоку объекта съемки и киноаппарата) способствует хорошей проработке на экране объемов и фактуры (материала) снимаемых предметов, а так называемое контровое освещение (солнце расположено за объектом, свет навстречу киноаппарату) хорошо подчеркивает воздух, пространство в кадре.

Различные случаи направленного солнечного освещения (в солнечную погоду) показаны на рис. 1.

Всем известно, что в летнее время, особенно в южных районах, солнце днем очень высоко поднимается над горизонтом. Поэтому даже в случае освещения лица и фигуры человека солнечным светом спереди возникают резко очерченные тени, деформирующие изображение на экране. В этих условиях для получения сходства, особенно на крупных, портретных планах, рационально применить (если возможно) подсветку теней, а еще лучше выбрать точку съемки в расчете на контровое освещение в сочетании с подсветкой теней от съемочной точки.

Различные варианты освещения для съемки на солнечной натуре показаны на рис. 2 и 3.

Отметим, что во всех рассмотренных случаях подсветка теней при помощи подсвета—отражателя солнечных лучей происходит в направлении съемки, а подсвет устанавливается недалеко от точки съемки. Это не меняет рисунка светотени, создаваемого тем или иным направлением солнечных лучей, а лишь смягчает резкие тени в изображении.

Конструкция простейшего разборного подсвета—отражателя солнечных лучей показана на рис. 4. Он состоит из плотной, лучше эластичной, прорезиненной или пропитанной, водоотталкивающей материи, окрашенной алюминиевой краской или натертой алюминиевым порошком. Поверхность подсвета можно при необходимости протирать алюминиевым порошком, что придает ему первоначальный блеск. Это особенно удобно после перевозок, в экспедициях. Рама подсвета делается разборной из алюминиевых тонких трубок. Такой подсвет в собранном виде может поместиться в небольшом ящичке или чехле.

Работая двумя подсветами—отражателями солнечных лучей, можно построить новый рисунок освещения объекта съемки, используя солнечное освещение как контровое. Такой случай съемки возможен, конечно, если объект не стремится переменить свое место в кадре. Во время работы над киноочерком—портретом человека, когда допускается предварительная организация съемки, это открывает интересные перспективы.

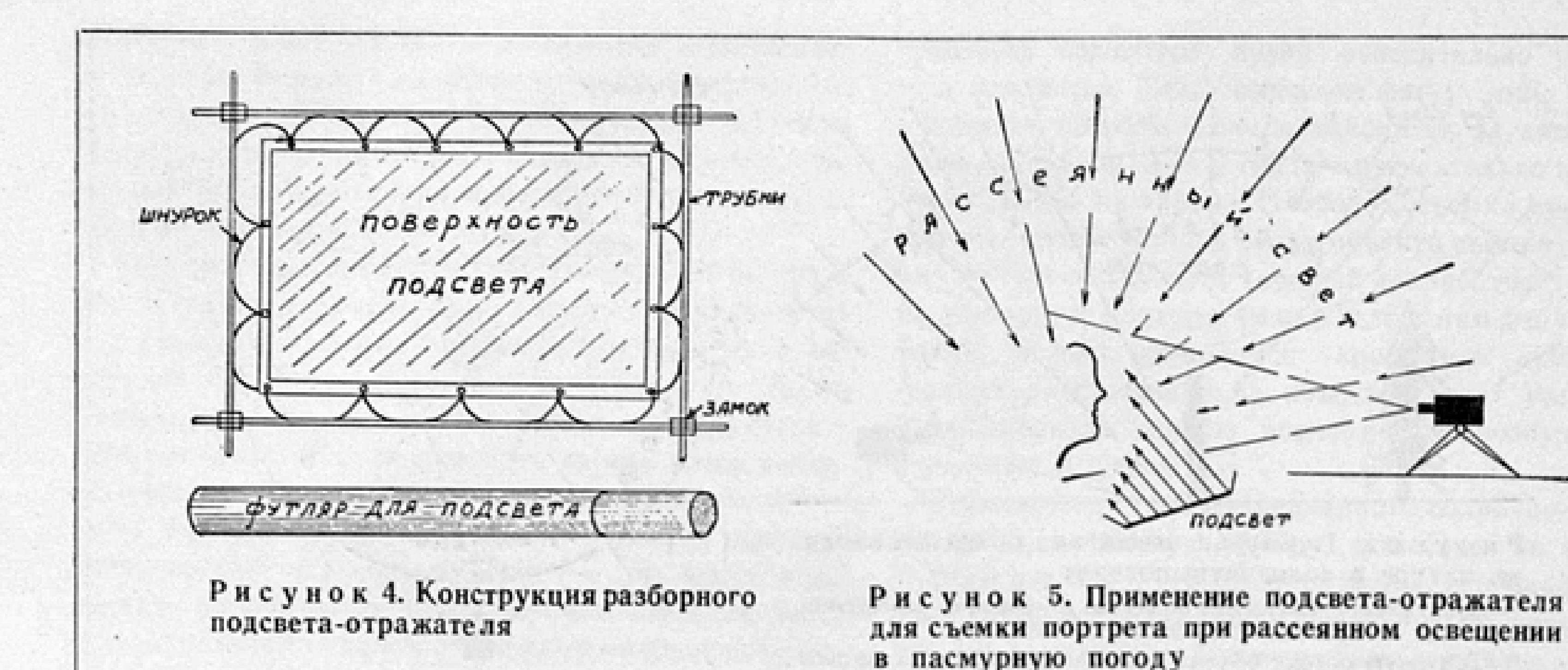


Рисунок 4. Конструкция разборного подсвета-отражателя

Рисунок 5. Применение подсвета-отражателя для съемки портрета при рассеянном освещении в пасмурную погоду

Подсветка теней, возникающих на предметах в солнечную погоду, рациональна только для съемки крупных (портретных) и средних (поясных) планов, то есть в тех случаях, когда мы стремимся показать на экране выражение лица человека. Для съемки общих планов, в которых человек изображается в рост, подсветка не применяется.

Для целей подсветки на натуре требуется всего два подсвета-отражателя, размеры которых могут не превышать 0,8×0,6 *м*.

При съемке в условиях пасмурной погоды, рассеянного освещения объекты перед киноаппаратом освещены равномерно со всех сторон. В этом случае кинолюбитель при выборе точки съемки может не задумываться о расположении предметов относительно направления лучей света. Однако, снимая крупные планы, нужно определить, какой из участков небесной сферы светлее других, и использовать это освещение как преобладающее, способствующее получению в киноизображении мягкого рисунка светотени.

Весьма полезно при съемке портретных кадров в пасмурную погоду на натуре использование подсвета-отражателя, устанавливаемого в непосредственной близости от лица человека. Это дает возможность улучшить пластику изображения и подсветить глаза. Схема расположения подсвета показана на рис. 5.

●

При съемке каждого кадра у кинолюбителя возникает вопрос о том, как установить экспозицию, которая создаст наилучшее по фотографическому качеству изображение на экране.

Съемочная экспозиция зависит не только от условий освещения во время съемки, но и от свойств кинопленки и условий ее лабораторной обработки, от правильности проведения замеров условий освещения объекта.

Особенно высокая точность экспонирования требуется при работе на киноматериалах, обрабатываемых методом обращения, при получении обращенного позитива, когда сокращаются возможности выправить ошибки съемки в негативно-позитивном процессе.

Заметим, что во всех случаях работы кинолюбителю совершенно необходимо пользоваться фотоэлектрическим экспонометром. Съемка «на глазок» полностью исключается.

Фотоэлектрическим экспонометром, полностью удовлетворяющим требованиям любительской киносъемки, является модель «Ю-11»—«Ленинград». Этот прибор сконструирован для определения экспозиции как при замере яркостей деталей объекта съемки, так и их соответствующих освещенностей (в этом случае перед фотоэлементом прибора устанавливается молочное стеклышко).

Из двух методов замеров условий освещения объекта—яркости или освещенности—второму способу можно отдать предпочтение, как более точному.

Для замера яркости объекта экспонометр (без молочного стеклышка) направляется на какой-либо освещенный участок снимаемого объекта, обычно на освещенное лицо человека. Замер в этом случае производится с очень близкого расстояния, около 2—3 сантиметров от объекта. При этом следят за тем, чтобы в поле замера находился равномерно освещенный участок.

В случае съемки на натуре общих планов или пейзажей ограничиваются замером суммарной яркости всего объекта в целом, наклонив экспонометр на 15—25 градусов в сторону земли, так, как это показано на рис. 6 а.

Для замера освещенности объекта в целом или его деталей (во время съемки крупных и средних планов) экспонометр, снабженный молочным стеклышком, направляют от замеряемой поверхности на источник преобладающего по интенсивности света так, как это показано на рис. 6 б.

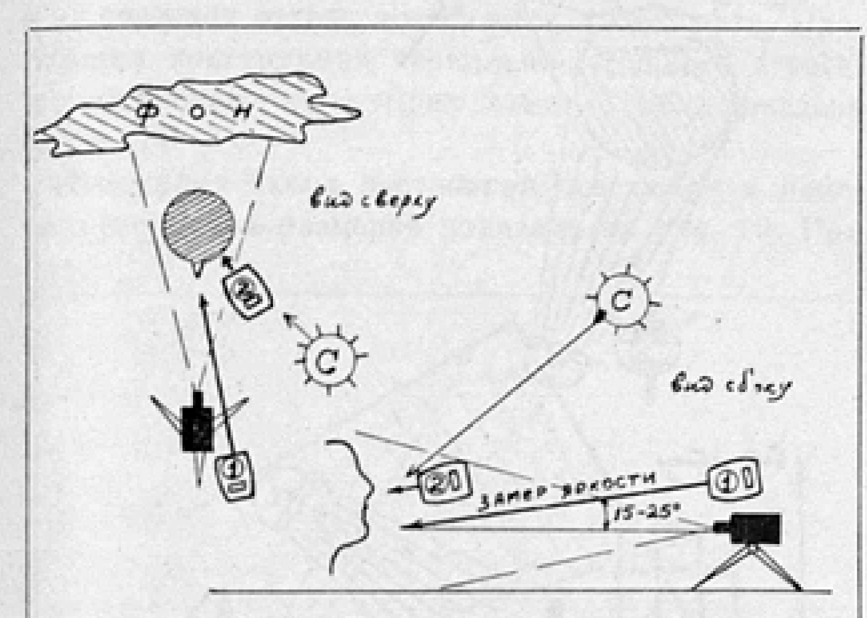


Рисунок 6а. Техника экспонометрических замеров яркости деталей снимаемого объекта:

положение экспонометра 1 выбрано для замера суммарной яркости объекта съемки (при пейзажной съемке); положение экспонометра 2 выбрано для замера яркости участков объекта

Принцип замеров действителен и для съемки при искусственном освещении

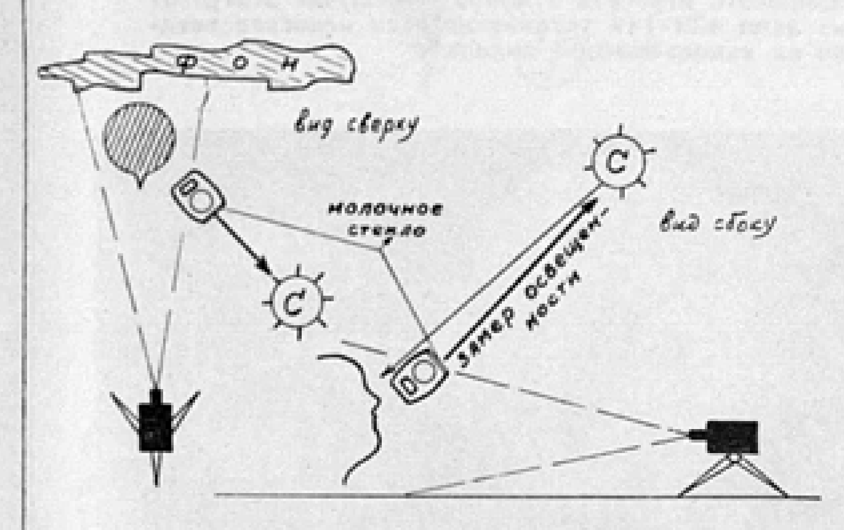


Рисунок 6б. Техника экспонометрических замеров освещенности объекта съемки при естественном и искусственном освещении

По шкале калькулятора экспонометра находят нужное значение диафрагмы объектива киноаппарата (угол открытия обтюратора аппарата принимается постоянным по значению, равному 160—170 градусам) и частоту съемки в кадрах в секунду.

Так, для съемки с частотой 16 кадров в секунду достаточно установить значение диафрагмы объектива напротив черного треугольника-метки, расположенного на шкале выдержек между $^1/_{25}$ и $^1/_{50}$ сек. Для съемки с частотой 24 кадра в секунду значение диафрагмы объектива определяют по выдержке $^1/_{50}$ сек.

Чтобы не ошибиться в экспозиции, важно знать по какой детали объекта производить экспонометрический замер. Обычно такой важнейшей частью изображения является лицо человека в кадре. Оно-то и должно быть точкой замера яркости или освещенности.

●

Хроникальные или документальные сюжеты киножурналов и кинооочерков могут быть сняты и в условиях искусственного освещения—в закрытых помещениях или на натуре ночью.

В последние годы в профессиональной кинохронике получили широкое распространение новые типы осветительных приборов с так называемыми «зеркальными» лампами, работающими в режиме перекала, при некотором повышении напряжения сети по сравнению с номинальной.

Особый интерес для любительской киносъемки представляют осветительные приборы-агрегаты, состоящие из нескольких малогабаритных зеркальных ламп «ЗН-14», рассчитанных на напряжение 12 вольт, или ламп «К-8-60», работающих в напряжении 8 вольт.

В первом случае при питании ламп «ЗН-14» в режиме перекала при напряжении до 20 вольт их расчетная мощность 40 ватт каждой лампы возрастает в 2—3 раза, что в агрегате дает большое количество света, пригодное для съемки не только крупных, но и средних планов при отсутствии какого-либо иного освещения.

Лампы «К-8-60» потребляют 12 вольт для обеспечения режима перекала и увеличения расчетной мощности (60 ватт) в 2—3 раза.

Для питания ламп, особенно последнего типа, пригодны любые аккумуляторы, даже сравнительно небольшой емкости, так как они включаются лишь в самый момент съемки. Наилучшие результаты дают серебряно-цинковые и щелочные аккумуляторы, имеющие сравнительно небольшой вес и размеры.

Агрегаты зеркальных ламп очень компактны и могут быть смонтированы непосредственно на съемочной камере или легко удерживаться на вытянутой руке (рис. 7).

Зеркальные лампы могут применяться для съемки не только при отсутствии света, но и в сочетании с естественным освещением—для подсветки действия, происходящего на первом плане, у киноаппарата.

Схемы возможного сочетания зеркально-ламповой подсветки с естественным освещением показаны на рис. 8.

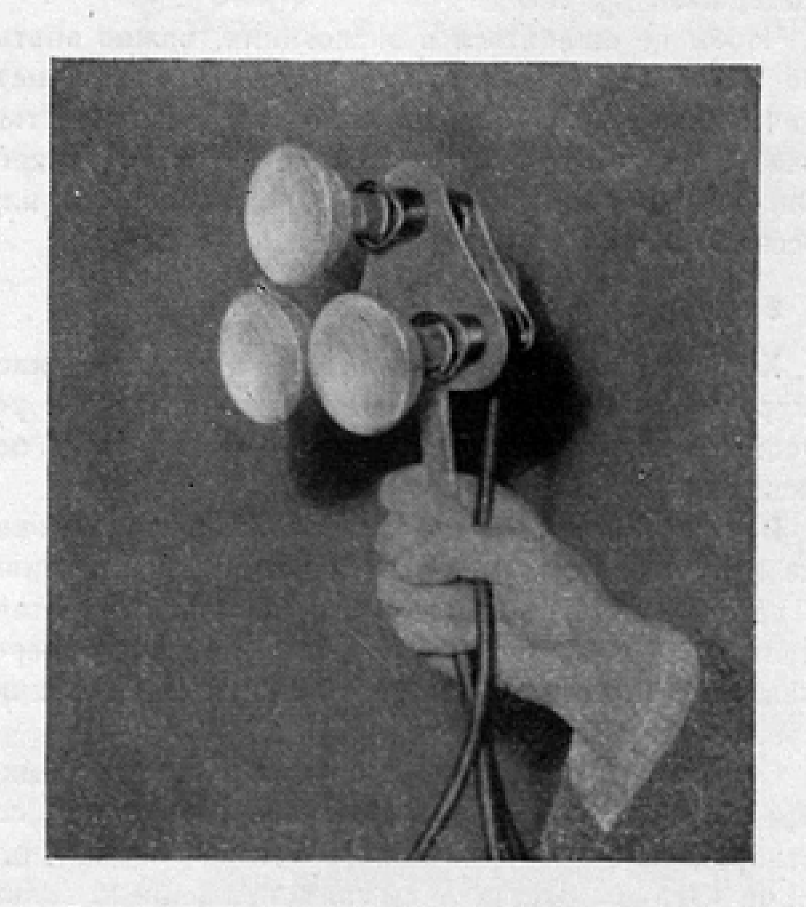


Рисунок 7. Осветительный агрегат, составленный из зеркальных ламп типа «ЗН-14» (возможно, ламп «К-8-60»). Патрон ламп «ЗН-14»—«Миньон»

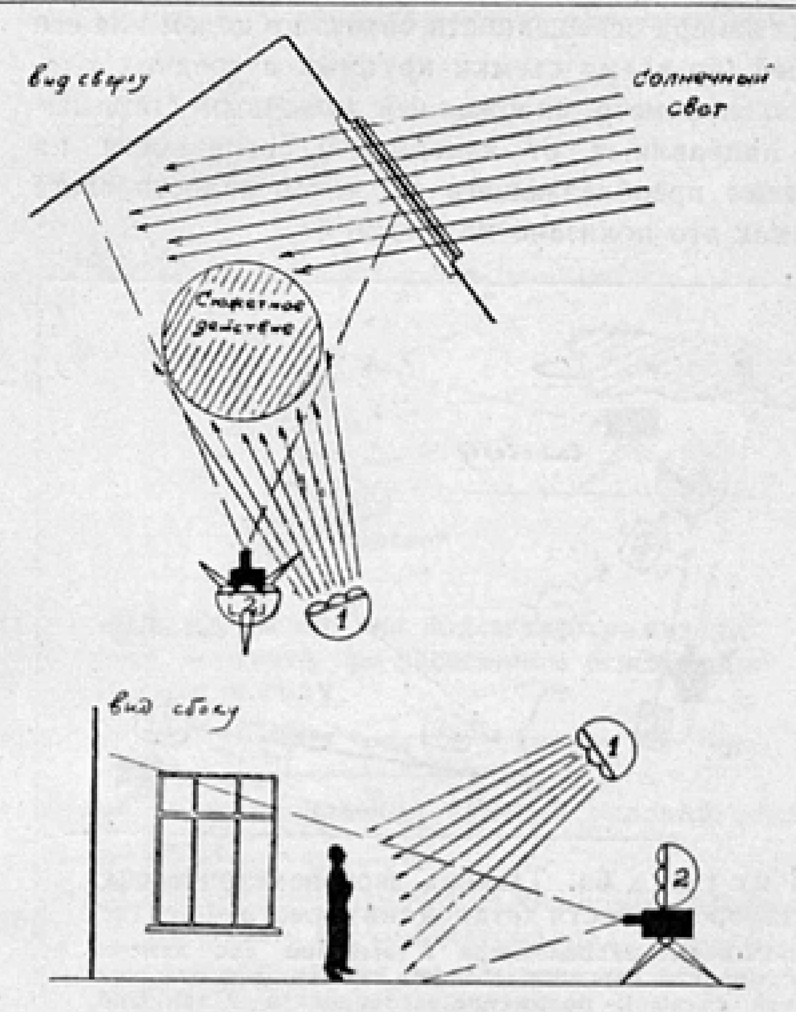


Рисунок 8. Схема освещения объекта съемки зеркальными лампами в сочетании с естественным освещением:

во время съемки возможно положение зеркально-лампового агрегата *1* или *2*. В случае *2* агрегат из ламп «ЗН-14» устанавливается непосредственно на киносъемочном аппарате

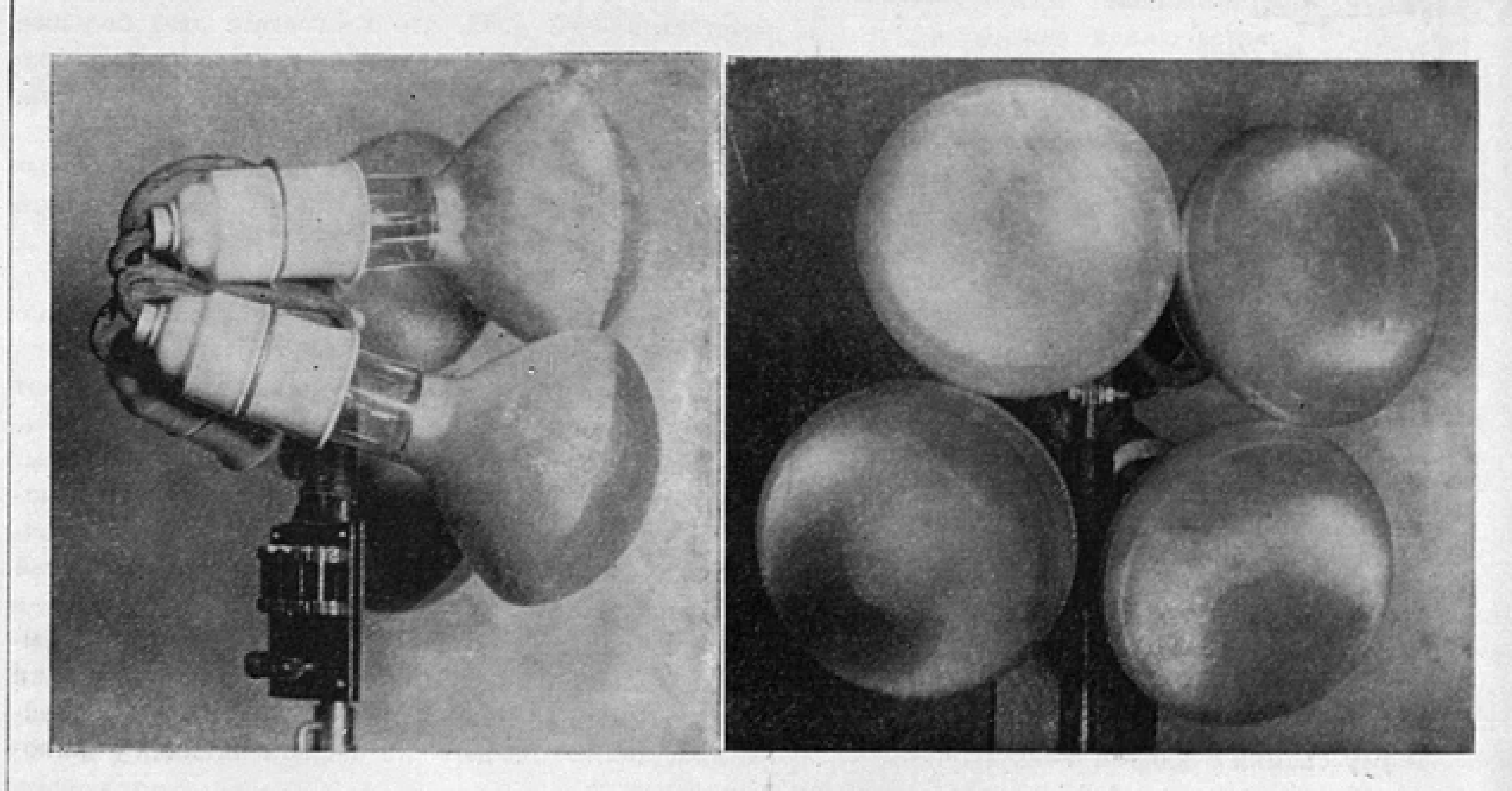


Рисунок 9. Осветительный агрегат, составленный из четырех зеркальных ламп типа «ЗН-6». Патрон ламп—«Голиаф». Ниже колб ламп на специальной площадке из изолятора установлены плавкие предохранители на 3 — 5 ампер (типа «Бозе»)

Для съемки групповых и общих планов могут применяться источники света, состоящие из более мощных зеркальных ламп, например типа «ЗН-6» мощностью 500 ватт, рассчитанных на напряжение 127 вольт. Эти лампы могут работать также в режиме перекала при напряжении до 160—170 вольт, а их световая отдача повышается в 2—3 раза. Простейшая конструкция зеркально-лампового агрегата, состоящего из четырех ламп «ЗН-6», показана на рис. 9.

Примерная схема построения освещения в помещении средних размеров показана на рис. 10. При

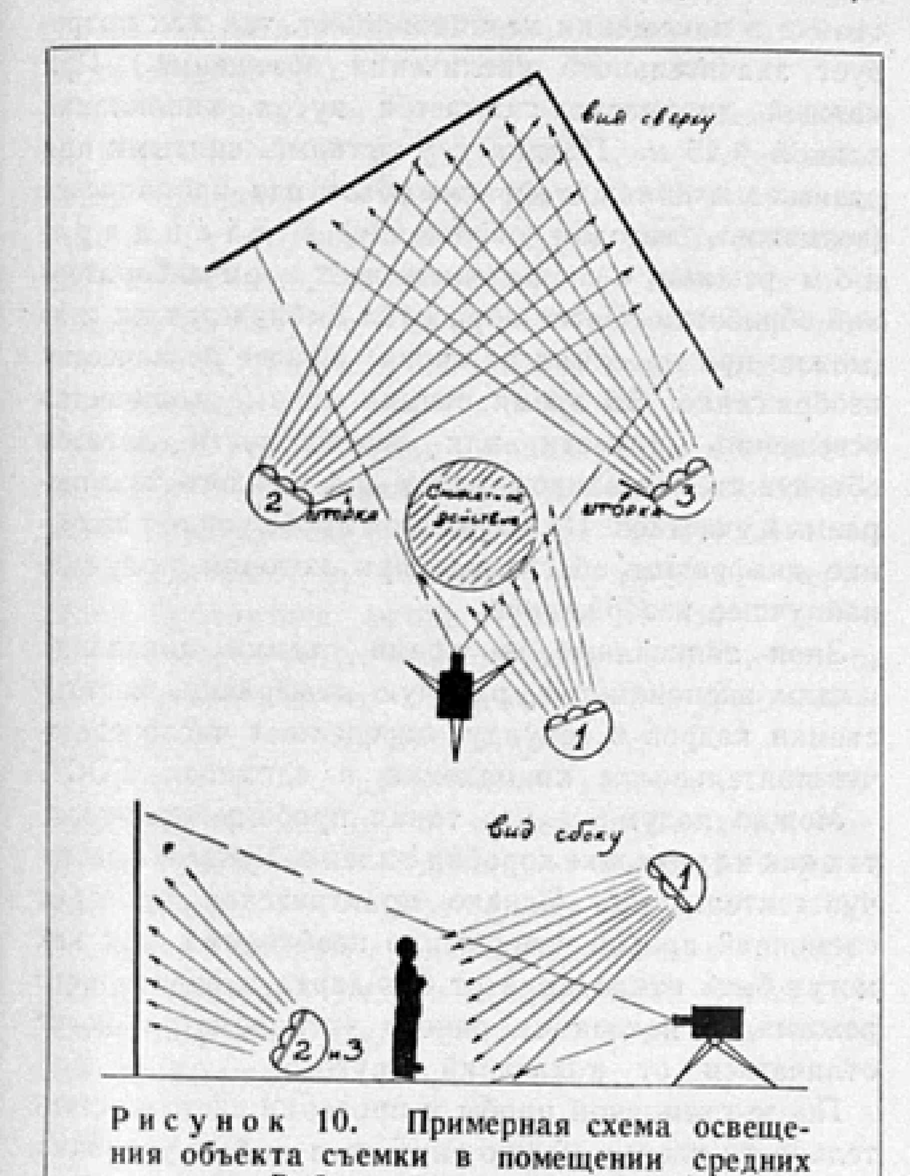


Рисунок 10. Примерная схема освещения объекта съемки в помещении средних размеров. Работают три зеркально-ламповых агрегата с лампами типа «ЗН-6»

съемке в помещении днем возможное сочетание зеркально-ламповых агрегатов с естественным освещением показано на рис. 8.

Для освещения объектов, особенно крупных планов, в любительской киносъемке с искусственным освещением могут применяться широко распространенные в фотографии фотоосветители типов «ФО-1» и «ФО-2» с матовыми перекальными фотолампами мощностью 500 или 275 ватт.

Как показал опыт работы некоторых любительских киностудий, в комплект осветительной аппаратуры для документальной и иных видов съемок достаточно включить:

2—3 зеркально-ламповых агрегата на 4 лампы в каждом типа «ЗН-6», питаемых от обычной осветительной сети;

2—3 зеркально-ламповых агрегата-подсветки с лампами «ЗН-14» или «К-8-60», питаемых от аккумуляторов;

5—6 фотоосветителей типов «ФО-1» или «ФО-2» с фотолампами типа «СЦ».

Эта осветительная аппаратура позволяет снимать не только хроникальные сюжеты, но и разнообразные игровые сцены с участием самодеятельных актеров.

●

Первой заботой любительской киностудии или индивидуальных кинолюбителей является приобретение съемочной киноаппаратуры.

К сожалению, отечественная оптико-механическая промышленность, сумевшая выпустить десятки миллионов отличных фотоаппаратов и принадлежностей к ним, до сего дня отстает в выпуске киноаппаратуры для любителей. Выпущены несколько типов аппаратов для 16-*мм* кинопленки—«16-С-1» и «16-С-2» и аппараты для 8-*мм* кинопленки «Кама», «Кристалл» и «Нева». Однако и эти аппараты не полностью удовлетворяют растущие запросы кинолюбителей. Плохое качество кассет, например аппарата «16-С-2», иногда сводит на нет все его достоинства. Попробуйте без предварительной подгонки кассеты снять без задержек и «салатов» все 15 метров кинопленки, которой заряжается аппарат! К сожалению, это не всякому удастся.

Отсутствие разнообразных киноаппаратов серьезно тормозит развитие массового кинолюбительства, приводит к тому, что некоторые любительские киностудии работают на аппаратуре для 35-*мм* кинопленки, что, как мы отмечали, нецелесообразно.

Правда, Научно-исследовательский кинофотоинститут уже разработал стандарты на конструирование узкопленочной съемочной аппаратуры, которая удовлетворит требования кинолюбителей. Можно надеяться, что появление этих аппаратов уже не за горами (их свойства и возможности описаны в статье А. Сахарова в журнале «Советское фото» № 12 за 1959 год).

Предполагается выпускать три типа киносъемочных аппаратов для 8-*мм* кинопленки, отличающихся по сложности и количеству различных приспособлений.

Два типа аппаратов (простой и средний по сложности) будут оборудованы встроенными в корпус фотоэлектрическими экспонометрами, действующими согласованно с диафрагмой объектива камеры. Благодаря этому отпадает необходимость рассчитывать съемочную экспозицию.

Киноаппараты для 8-*мм* кинопленок будут иметь оптику различных фокусных расстояний и даже приспособление для съемки широкоэкранных фильмов. Предполагается выпуск объективов с переменным фокусным расстоянием («вариобъективы»).

Будут выпускаться и три группы съемочных аппаратов для 16-*мм* кинопленки. Самый сложный по конструкции аппарат предназначен для проведения профессиональных киносъемок и работы коллективов любительских киностудий. Он снабжен многими приспособлениями для съемки, в том числе звуконепроницаемым боксом и магнитной приставкой для синхронной записи звука.

Все аппараты для 16-*мм* кинопленки оборудуются широкоэкранными анаморфотными приставками.

Однако до появления новой, более удобной аппаратуры придется работать на имеющейся.

При этом важно помнить, что любой киноаппарат представляет довольно сложную и тонкую конструкцию, требующую бережного обращения и тщательного сбережения и ухода.

Особенно внимательно следует контролировать правильность и тщательность зарядки аппарата пленкой или зарядки кассет (например, в камерах «16-С-2»). Поэтому начинающему кинолюбителю никогда не следует приступать к эксплуатации аппарата, не овладев навыками зарядки и работы с камерой. Вначале зарядку аппаратов и кассет нужно проводить на свету, лишь затем переходя к зарядке в темной комнате или в зарядном мешке на ощупь.

Во всех случаях неисправности аппаратуры следует обращаться в ремонтные мастерские, не пробуя устранить их самостоятельно. Без навыка в обращении с точной аппаратурой это приведет к серьезной поломке дорогого аппарата.

●

Нет необходимости описывать все стадии лабораторной обработки киноматериалов—это достаточно подробно сделано в книге В. Глухова и А. Куракина «Лабораторная обработка кинофильма» (серия «Библиотека кинолюбителя»), вышедшей в издательстве «Искусство» в 1959 году.

Для успешной работы перед любой киносъемкой, особенно связанной с выездом в экспедицию, необходимо провести предварительные экспонометрические съемочные пробы—это одно из обязательных условий подготовки к киносъемке.

Хочется посоветовать вначале по возможности р е ж е менять тип кинопленки, на которой снимает кинолюбитель, приобретать ее значительными партиями (однотипной кинопленки, обязательно одного номера эмульсии и номера партии). К пленке необходимо привыкнуть, ознакомиться на практике с ее свойствами и возможностями в разных случаях съемки. Однотипная кинопленка позволяет не проводить многочисленных съемочных проб.

Начиная работать на новой, еще не известной на практике кинопленке, проводят съемочное испытание-пробу. Для этого на натуре (можно и в помещении при искусственном освещении) снимают средний план человека, освещенного б о к о в ы м светом, с различными значениями диафрагмы объектива. Для натурной съемки—от полного открытия диафрагмы до значения 1 : 11, 1 : 18. В помещении снимают при диафрагмах—от полного открытия до значения 1 : 4. (Большее закрытие диафрагмы при съемке в помещении нерационально, так как потребует значительного увеличения освещения.) При каждой диафрагме снимается кусок кинопленки длиной 0,25 *м*. Пленка с участками, снятыми при разных значениях диафрагмы объектива, проявляется (возможно, методом обращения) в с т а н д а р т н о м режиме, с соблюдением всех норм лабораторной обработки. После обработки выбирается на глаз (можно при проекции на экран) лучшее по качеству изображение. Во время съемки данные количества освещения, яркости или освещенности деталей объекта съемки записываются для каждого из замеряемых участков. По выбранной пробе узнают значение диафрагмы объектива, при котором получено наилучшее изображение.

Зная записанные во время съемки показания шкалы экспонометра, рабочую диафрагму, частоту съемки кадров в секунду, определяют число светочувствительности кинопленки в единицах ГОСТ.

Можно подумать, что такая проба делается зря, так как на упаковке коробки с пленкой указана светочувствительность. Однако практическая проверка съемочной пробой совершенно необходима, так как могут быть отклонения от стандарта лабораторного режима, а показания одного экспонометра могут отличаться от показаний другого.

После съемочной пробы и проверки светочувствительности пленки можно снимать в любых условиях освещения, рассчитывая съемочную экспозицию по калькулятору экспонометра.

Особую сложность представляет контроль экспозиции во время экспедиционной съемки. Для этого полезно прибегнуть к методу проявки проб совместно с куском эталонной, нормально экспонированной кинопленки.

Проба-эталон снимается еще до отъезда в экспедицию на той кинопленке, на которой будет происходить съемка. Объектом съемки «эталона» является средний план человека при боковом солнечном освещении (на натуре). Эталон экспонируется в наилучшем режиме, установленном для пленки на предварительной пробе, как об этом было сказано выше. Часть снятой пленки, около 1 метра, обрабатывается

в стандартном режиме, а его большая часть (всего достаточно иметь до 5 метров эталона) берется в экспедицию в непроявленном виде. Применение метода контроля результатов съемки по эталону рекомендуется как для черно-белой, так и для цветной кинопленки. По эталону можно легко ориентироваться в правильности режима проявки (обработки) проб в экспедиции, так как их проявление происходит в м е с т е с эталонным куском пленки, правильность экспонирования которого заранее проверена. Это исключает влияние ошибок проявления, стабильность которого в условиях экспедиции не может строго контролироваться (температура воды, жесткость воды и пр.).

Все отклонения в процессе обработки немедленно отразятся и на куске пленки-эталона, оторванном перед проявкой от общего ролика и проявленном вместе со снятыми пробами. Если пробы получатся запроявленными, одновременно это скажется и на повышении плотности эталона. Наоборот, при недопроявлении проб и эталон будет иметь недостаточную плотность.

Образец пробы-эталона хранится во время всей экспедиции для сравнения. Конечно, исчерпывающего представления о качестве материала, особенно цветного, проявленного на пробах в черно-белом проявителе, метод эталона не дает. Однако при некотором опыте можно судить о действительном качестве снимаемого материала и о правильности выбранного режима экспонирования.

Работая в экспедиционных условиях, следует оберегать кинопленку от воздействия резких колебаний температур, особенно от сильной жары и высокой влажности. Поэтому как чистая, так и снятая пленка должны храниться в металлических банках с надежной гидроизоляцией всех щелей при помощи липкой изоляционной ленты или лучше лейкопластыря.

●

В заключение хочется дать кинолюбителям несколько практических советов.

Каждый фильм состоит из ряда монтажных кадров, расположенных в строго определенной последовательности. Снимая отдельные кадры, нужно помнить о их месте в монтаже фильма, а также знать, к а к будет снят данный кадр—статически, с неподвижной точки или с движения съемочной камеры, возможно, панорамой.

Стремление снимать все кадры фильма панорамой является опасным увлечением многих кинолюбителей. Они часто забывают, что беспорядочная панорама не помогает цельности зрительного восприятия фильма, а, наоборот, мешает смотреть фильм. Снимать действие панорамами нужно только в случае действительной необходимости, например при желании охватить объект в целом, если его нельзя полностью снять в кадре статической камерой, при сопровождении панорамой движущихся предметов и пр. Если снимается панорама, почти никогда не следует менять направления ее движения. Панорама должна быть обязательно плавной, без толчков и рывков. При излишне большой скорости панорамы возникает «смазка» изображения, неприятные мелькания.

При съемке нескольких панорам необходимо соблюдать одинаковое направление панорамирования в соседних кадрах.

Когда движение объекта съемки направлено от аппарата или на аппарат, вдоль главного «луча» съемки, нужно помнить, что в изображении на экране ощущение большей скорости движения получится в тех кадрах, которые сняты более короткофокусными объективами.

Для выразительности изображения на экране огромную роль играет выбор т о ч к и с ъ е м к и. Устанавливая камеру, кинолюбитель выбирает не только точку съемки, но и угол зрения, под которым (и в котором) будет показан снимаемый объект.

Во время съемки отдельных кадров необходимо думать и о продолжительности их демонстрации на экране. Так, общий план с обилием деталей требует большего времени для рассматривания и уяснения его содержания, чем крупный план.

Снимая каждый кадр, следует включать камеру несколько раньше начала действия и выключать ее несколько позже того момента, который должен быть зафиксирован на кинопленке.

При съемке на 8-*мм* кинопленке не следует злоупотреблять выбором дальних, общих планов, изобилующих деталями, так как площадь кадрика очень мала и в ряде случаев изображение может оказаться недостаточно четким. В фильмы на 8-*мм* кинопленке лучше всего включать средние и крупные планы.

●

Кинолюбителю всегда полезно помнить, что любая, самая совершенная техника и умение ею пользоваться окажутся совершенно ненужными, если до съемки не ясно, ч т о и к а к снимать. Техника всегда должна быть подчинена и д е е, т е м е, с ю ж е т у, использована для их наиболее выразительного раскрытия на экране.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. В. И. Глухов, А. Т. Куракин, Лабораторная обработка кинофильма, «Искусство», 1959.
2. Р. Н. Ильин, Техника съемки фильма, «Искусство», 1959.
3. Р. Ильин, Ю. Сидоров, Примерная программа для студий кинолюбителей, Профиздат, 1959.

Ю. Калистратов

Лучше, быстрее, экономнее

Борьба за осуществление величественной программы строительства коммунизма требует активизации всех средств идейно-воспитательной работы и в особенности таких, как кино, печать, радио и телевидение.

Планом развития отраслей культуры на 1959—1965 годы* намечено увеличить производство полнометражных фильмов за семь лет примерно в 1,6 раза:

	1959 г.	1965 г.	Всего за семь лет
Всего полнометражных фильмов	130	204	1161
В том числе широкоэкранных	13	40	180
Всего художественных	106	175	974
В том числе широкоэкранных	11	35	152

Относительно более быстрым будет рост кинопроизводства в союзных республиках. Если в минувшем семилетии продукция республиканских киностудий составляла 57 процентов общего выпуска фильмов, то в наступившей семилетке ее удельный вес увеличится до 68 процентов. По семилетнему плану выпуск национальных вариантов картин должен быть удвоен. Количество дубляжей с русского языка на другие языки увеличится на 94 процента, а с языков народов СССР и других стран на русский язык на 134 процента.

В какой мере эти задания отвечают реальной потребности?

Не подлежит сомнению, что их осуществление позволит гораздо полнее удовлетворять растущие запросы советских зрителей.

Вот несколько статистических справок о производстве фильмов в наиболее экономически развитых капиталистических странах. В 1958 году было произведено полнометражных фильмов: в США — 241, во Франции — 126, в Италии — 129, в Англии — 124 и в ФРГ — 120. Движущей силой капиталистической кинопромышленности, как известно, является получение прибыли. Поэтому количество выпускаемых фильмов находится там в определенном соответствии с емкостью рынка сбыта. А последняя, если отвлечься от международной торговли фильмами, определяется при прочих равных условиях численностью населения страны. В США к концу последней мировой войны на один миллион жителей выпускалось 2,5 полнометражных фильма, а к настоящему времени — 1,4. В европейских капиталистических странах в 1958 году производилось следующее количество фильмов на один миллион человек населения: во Франции — 2,9; в Италии — 2,7; в Англии — 2,9 и в ФРГ — 2.

Советский Союз уже почти догнал эти европейские страны по абсолютным размерам производства фильмов, но еще отстает по относительному уровню производства: в 1958 году в Советском Союзе на один миллион жителей приходилось 0,6 полнометражного фильма. Выполнение семилетнего плана поднимет этот показатель примерно до 0,9.

Эти показатели красноречиво опровергают точку зрения некоторых наших кинематографистов, считающих дальнейший рост производства фильмов нецелесообразным.

Однако надо подчеркнуть, что сопоставление это носит сугубо условный характер по ряду причин. Как известно, в Советском Союзе движущей силой производства фильмов является не получение прибыли, а забота об удовлетворении духовных потребностей строителей коммунистического

* Этот план разработан Министерством культуры СССР на основании контрольных цифр развития народного хозяйства СССР на 1959—1965 годы, принятых XXI съездом КПСС.

общества. А наш народ, как известно, предъявляет высокие требования к произведениям киноискусства и не может мириться с их суррогатами. Поэтому погоня за большим количеством фильмов в ущерб их идейному и художественному уровню была бы, разумеется, вредной.

Действительно, когда речь идет о фильмах, то решающее значение, конечно, имеет их качество: идейно значительный, художественно яркий фильм, глубоко воздействующий на умы и сердца людей, конечно же, неизмеримо ценнее, чем десяток посредственных, серых, бесцветных картин.

Поэтому, говоря об удовлетворении духовных потребностей народа, мы считаем качество фильмов главным и решающим фактором.

Из этого, однако, нельзя сделать вывод, что количественные показатели в кинопроизводстве не имеют никакого значения, что их можно сбросить со счетов.

Ведь количественный рост производства фильмов (при обязательном условии — высокой требовательности деятелей киноискусства к самим себе и большой взыскательности руководства киностудий к результатам их творческого труда) создает благоприятные условия и для качественного роста, для появления подлинных шедевров киноискусства, для выдвижения новых и новых талантливых кинодраматургов, режиссеров, актеров, операторов. Он позволяет все шире удовлетворять разнообразные запросы зрителей в тематическом, жанровом и других отношениях.

Нельзя забывать и о том, что интерес советских людей к искусству и их покупательная способность выше, чем во многих капиталистических странах. В СССР в 1959 году в среднем на душу населения приходилось более 17 оплаченных посещений киносеансов, что превышает показатели всех упомянутых капиталистических стран. Но зрителей кино в нашей стране было бы гораздо больше, если бы число кинотеатров отвечало потребности в них.

Семилетним планом развития народного хозяйства предусмотрен рост реальных доходов трудящихся в среднем на одного работника на 40 процентов. Намного улучшатся условия труда и быта советского народа! СССР станет страной самого короткого рабочего дня и самой короткой рабочей недели в мире, что означает соответственное увеличение времени для культурного досуга. Все это наряду с ростом интеллектуального уровня людей будет непрерывно увеличивать потребность в кинозрелищах и повышать требовательность к их качеству.

Поэтому борьба за выполнение и перевыполнение заданий семилетнего плана по выпуску художественных фильмов, за высокое качество и обилие жанров кинокартин является важнейшим долгом кинематографистов, их вкладом в осуществление исторических решений XXI съезда КПСС.

●

В постановлении июньского Пленума ЦК КПСС перечислены наиболее трудоемкие производственные процессы в промышленности и других отраслях народного хозяйства, комплексную механизацию которых партия считает первоочередным и неотложным делом. В этот перечень входят и процессы, связанные со съемкой фильмов.

Огромное значение для киностудий имеют систематическое внедрение новой техники и современной технологии, механизация наиболее трудоемких процессов, автоматизация управления техникой и функций контроля, технико-экономическая нормализация производства и другие мероприятия, способствующие повышению производительности труда.

Наиболее трудоемкими в кинопроизводстве являются изготовление, сборка и разборка декораций, монтаж и перемещение осветительных приборов и других технических приспособлений, внутрипавильонный и межпавильонный транспорт, установка света при массовой печати фильмов и некоторые другие процессы. От степени насыщенности студий современными средствами кинотехники и аппаратурой для автоматического управления и контроля технологических процессов, а также от организации использования студийных орудий производства в значительной мере зависит техническое качество фильмов. Все эти важные вопросы кинотехники заслуживают специального подробного рассмотрения.

В этой статье нам хотелось бы остановиться лишь на том участке технической базы студий, от которого непосредственно и больше всего зависит их производственная мощность. Речь идет о съемочных павильонах, пропускная способность которых в свою очередь зависит от их количества, величины площади и системы использования.

Семилетним планом намечено завершить в ближайшие годы реконструкцию всех наиболее крупных студий и построить новые студии художественных и хроникальных фильмов в Минске, Ташкенте, Риге, Баку, Сталинабаде, Кишиневе, а также студию научно-популярных фильмов в Москве (вместо существующей на Лесной улице).

За семь лет площадь съемочных павильонов всех студий художественных фильмов должна увеличиться с 24 тысяч до 40 тысяч квадратных метров, то есть почти на 70 процентов. В 1958 году в среднем на один выпущенный фильм на студиях имелось 222 квадратных метра павильонной площади. В 1965 году этот показатель почти не увеличится, он составит 229 квадратных метров.

Может ли это послужить препятствием для перевыполнения заданий семилетнего плана по выпуску фильмов? Нет, ни в малейшей степени, если ввести в действие имеющиеся резервы, а это сделать необходимо.

Следует заметить также, что и планы реконструкции студий могут и должны выполняться досрочно. Вот яркий пример того, что это может дать. Досрочная реконструкция «Ленфильма» позволит этой студии уже в 1962 году удвоить объем производства, то есть выпустить двадцать восемь картин вместо предусмотренных семилетним планом тринадцати в 1962 году и восемнадцати в 1965 году.

Но главный резерв увеличения производственной мощности киностудии заключен в коренном улучшении системы использования павильонов, в повышении оборачиваемости их площади под декорациями, что связано с улучшением общей системы организации производства фильмов.

Для характеристики конечных результатов использования павильонной площади нами предложен показатель ее оборачиваемости*. Величина этого показателя зависит от множества причин. Часть из них можно отнести за счет качества работы цехов декорационно-технических сооружений (на стадии стройки декораций) и съемочных групп, но, кроме того, большую роль играет состояние павильонного хозяйства и общий уровень организации производства на студии. Сюда прежде всего надо отнести состав и размеры павильонов, систему их эксплуатации, способы декорационного оформления фильмов, качество внутристудийного планирования, ритмичность производства и многое другое.

Поэтому в зависимости от этих многих обстоятельств студии сильно различаются по коэффициенту оборачиваемости павильонной площади. Например, за 1957 год декорации сменялись на павильонной площади «Ленфильма» в среднем 23 раза, на студии имени М. Горького 21 раз, на «Мосфильме» 18 раз, а на Киевской студии имени А. П. Довженко меньше 14 раз.

Показатель, относящийся к «Ленфильму», мог бы быть еще выше, если бы на этой студии творческие работники во многих случаях не допускали излишества в декорационном оформлении картин. По существующей норме для фильма можно построить от 9 до 14 декораций площадью от 2,8 до 5 тысяч квадратных метров. Между тем для картины «Ленфильма» потребовалось в среднем 19 декораций общей площадью более 6 тысяч квадратных метров.

При этом, как показывает опыт, одинаковые по трудоемкости декорации строятся на разных студиях в неодинаковые сроки. Так, декорации площадью от 500 до 700 квадратных метров строились на «Ленфильме» в среднем 6,5 дня, а на «Мосфильме» — 9,8 дня, площадью же более 700 квадратных метров на «Ленфильме» 9,7 дня, а на «Мосфильме» почти 18 дней.

Попутно заметим, что оборачиваемость площади зависит и от величины павильона. Площадь павильонов размером от 500 до 800 квадратных метров оборачивалась 23 раза, павильонов от 801 до 1200 квадратных метров — 18 раз, а суперпавильонов — только 15 раз в год.

Время стройки декораций можно также сократить за счет проведения чисто организационных мероприятий, таких, например, как улучшение системы внутристудийного планирования, своевременное обеспечение постановочных цехов проектно-сметной документацией и т. д.

С точки зрения экономии труда и времени на постройку декораций многое может дать коренное улучшение фундуса (детали для сборки декораций) и связанного с ним склад-

* Этот показатель получается путем деления площади всех декораций, построенных за данный период (скажем, за год), на полезную площадь павильонов. Если, далее, разделим количество рабочих дней в этом периоде на количество оборотов павильонной площади, то получим среднюю продолжительность оборота павильонной площади.

ского хозяйства. На большинстве студий системы фундуса устарели и морально и физически. Фундус разнотипен и не использует современных легких, прочных и дешевых синтетических материалов. Стандартизация деталей фундуса давно заброшена. Ничего не делается для применения прогрессивной системы, созданной «Ленфильмом», на тех студиях, где фундусное хозяйство надо создавать заново (например, на Киевской студии имени А. П. Довженко, на Тбилисской и некоторых других студиях).

Обобщение материалов по пяти ведущим студиям показало, что время от начала стройки декорации до конца ее разборки (которое назовем временем технологического цикла декорации) распределяется примерно поровну между периодом постройки декорации, периодом работы в ней съемочной группы и... простоями. Оказывается, декорации простаивают в среднем около 30 процентов времени декорационного цикла. Но более внимательное изучение материалов об этих простоях показывает, что известная их часть не связана с непроизводительными потерями времени.

Речь идет о декорациях, заготавливаемых «впрок» в периоды «строительного затишья» в павильонах. Благодаря таким заготовкам и площадь павильонов не пустует и группам работать становится легче. Поэтому готовую декорацию, ожидающую наступления планового срока съемок и не построенную в ущерб интересам других съемочных групп, надо считать находящейся в резерве, а не в простое. Другое дело, если уже начатая съемочная работа в декорации прерывается по вине группы или из-за плохого ее технического обслуживания. К сожалению, таких настоящих (а не мнимых) простоев все же немало, и реальная возможность их резкого сокращения действительно представляет солидный резерв увеличения пропускной способности павильонов.

Но пора, наконец, понять, что «простой» декорации, ожидающей прихода съемочной группы, обходится неизмеримо дешевле, чем потеря ценнейшего времени высокооплачиваемого коллектива создателей фильма. Больше того, такой «простой» представляет обязательное условие прогрессивного метода работы постановочных коллективов, при котором они снимают непрерывно, переходя из одной декорации в другую без непроизводительной потери времени.

Чтобы обеспечить возможность такой высокопроизводительной работы, съемочная группа должна быть обеспечена несколькими готовыми и обставленными декорациями, что, естественно, связано с «простоем» части декораций.

К этому можно добавить, что поточный метод работы создает для групп объективную необходимость в самой тщательной подготовке к съемкам задолго до их начала. А этого как раз и не хватает в практике студий.

Метод поточных съемок не нов, он с большим успехом уже применялся, но до сих пор не получает распространения главным образом по причине крайней неравномерности производства на студиях. Зло заключается в том, что в съемочный период часто запускается гораздо больше фильмов, чем это позволяет пропускная способность павильонов, а в иные периоды павильоны простаивают.

Установлено, что для непрерывной работы съемочная группа должна располагать 900—1000 квадратных метров павильонной площади (на которой одновременно может располагаться до трех декораций). Может возникнуть опасение, что такая система потребует сокращения планов выпуска фильмов. Однако выигрыш времени на сокращении количества съемочных дней в павильонах опрокидывает это опасение. Это можно доказать на следующем примерном расчете. «Мосфильм» в 1960 году будет располагать девятью съемочными павильонами (не считая двух специальных) общей площадью 7640 квадратных метров. Таким образом, одновременно в павильонах можно было бы снимать 8 картин (7640 : 950 *кв. м*). Каждая из них будет сниматься в павильонах 1,7 месяца (об этом сроке будет сказано ниже). Следовательно, за 12 месяцев в павильонах «Мосфильма» можно было бы снять 56 картин.

Даже оставляя в резерве 20 процентов пропускной способности павильонов, получим, что производственная мощность студии составит 45 картин (мосфильмовцы обязались довести выпуск картин в 1965 году до 42)*.

«Мосфильм» уже положил начало переходу к новой, прогрессивной системе организации

* К такому же примерно выводу приводит расчет, исходящий только из количества павильонов. Каждой группе потребуется 1,5 павильона на 1,7 месяца, то есть 2,55 павильоно-месяца. Всего же студия располагает 108 павильоно-месяцами (9 павильонов × 12 месяцев). Отсюда производственная мощность студии: 108 : 2,55 = 42 фильма.

производства путем закрепления павильонов за отдельными группами на весь период съемки. Этот опыт целиком себя оправдал, и самое ценное в нем то, что он развязывает организационную инициативу съемочных групп, действительно повышает их ответственность за экономические результаты производства. Имея «свой» павильон, группа еще в подготовительном периоде — при разработке заказов и планировок — стремится обеспечить себя возможностью иметь одновременно не меньше двух готовых декораций. Группа получает возможность выбирать наилучшую для себя последовательность постройки декораций, может широко маневрировать временем съемок и т. д. Более жесткие требования предъявляются к работе цехов декорационно-технических сооружений.

Однако более широкое применение метода закрепления павильонов за съемочными группами упирается в нынешний состав студийных павильонов, среди которых преобладают большие и средние по размерам площади павильоны. Это требует пересмотра проектных решений, касающихся строительства и реконструкции павильонов в семилетке. Следует положить конец своеобразной гигантомании в этой области и отдать предпочтение средним и малым павильонам, тем более что в больших павильонах площадь под декорациями оборачивается медленнее.

Наряду с этим на «Мосфильме» и некоторых других студиях надо построить несколько небольших дешевых павильонов облегченной конструкции. Это резко повысит производственную мощность студий и будет способствовать улучшению организации производства.

●

Задача дальнейшего увеличения производства фильмов без дополнительных вложений в техническую базу студий и роста работников сводится в конечном счете к сокращению средней продолжительности производства картин, то есть к экономии времени. В этой области за последние годы были достигнуты некоторые успехи. Полнометражный художественный фильм (исключая широкоэкранные) создавался в среднем по всем студиям в 1955 году за 11,8 месяца, в 1956 году за 9,5 месяца и в 1957 году — за 8,8 месяца. Однако внушает тревогу, что в 1958 году этот срок не только не сократился, но вернулся к уровню 1956 года. Аналогичная тенденция наблюдалась и в прошлом году.

Не чем иным, как ослаблением борьбы за выполнение плановых заданий, это объяснить нельзя.

Нет никаких сомнений в реальности задания семилетнего плана, требующего, чтобы к 1965 году срок производства полнометражного художественного фильма не превышал в среднем семи месяцев. Больше того, имеется возможность выполнить это важнейшее для экономики кинопроизводства задание досрочно.

Однако, на наш взгляд, судить о сроках постановки фильмов как показателе экономических результатов производства надо только по продолжительности съемочного периода. Сберегать время подготовительного периода в ущерб качеству предусмотренных им работ и затрат просто невыгодно, так как это почти обязательно отразится на сроках съемочного периода и, что еще важнее, — на качестве фильмов. Продолжительность съемочного периода, если постановка длится семь месяцев, можно найти путем вычитания из этого общего срока нынешней продолжительности подготовительного и монтажно-тонировочного периодов (поскольку нет оснований для их существенного изменения, тем более сокращения). Тогда получим, что студии должны бороться за сокращение съемочного периода в среднем до 3,5 месяца. А так как сейчас он длится 5 месяцев, то речь идет о сокращении срока на 30 процентов, что не представляет неразрешимой проблемы. Известно, что и в настоящее время ряд фильмов снимается за 3—4 месяца.

Действительно, чтобы снимать фильмы за 3,5 месяца, съемочным группам, в сущности, достаточно соблюдать действующие нормативы производства. Вот один из вариантов расчета, подтверждающих это:

	Съемка в павильонах	Съемка на натуре
Метраж фильма (по фактическим данным)	1550 *м*	950 *м*
Выработка в съемочную смену	45 *м**	30 *м***
Количество съемочных смен (1 : 2)	34,4	31,7
Количество съемочных смен в среднем за месяц . . .	20***	18****
Продолжительность съемочного периода в месяцах (4 : 5)	1,7	1,8

* По норме от 40 до 50 *м*.
** » » 25 » 30 *м*.
*** » » 16 » 20 *м*.
**** » » 14 » 18 *м*.

Тот же результат получится и при иных комбинациях расчетных показателей. Например, выработка в съемочную смену может быть ниже 45 и 30 «полезных» метров, если количество съемочных дней за месяц будет соответственно больше, и т. п.

Сейчас непосредственно на съемку фильма в павильонах используется в среднем не более шестнадцати-восемнадцати дней в месяц и до четырех дней уходит на подготовительные работы, «освоение» декораций и репетиционные работы.

Практика еще и еще раз подтверждает, что эти дни обычно используются непроизводительно, представляя скрытый резерв для увеличения числа съемочных смен.

Наряду с сокращением скрытых простоев серьезным резервом для более производительного использования рабочего времени является сведение до минимума простоев явных, на которые в настоящее время группы теряют в среднем около трех дней в месяц.

Хорошие результаты дает метод параллельной организации работ как при павильонных, так и при натурных съемках. Совмещаются такие, например, работы, как подготовка объектов к съемке, комбинированные съемки, съемка пейзажей, черновой монтаж и т. д. Параллельная работа обычно организуется путем разукрупнения съемочных групп на бригады, выполняющие специальные функции. Благодаря параллельной подготовке трех объектов («Степная дорога», «Станица с кладбищем» и «Фронт») группа «Восемнадцатый год», например, снимала ежедневно, не затратив своим основным составом ни одного рабочего дня на специальную подготовку. Применяя метод параллельной работы, группа картины «Рассказы о Ленине» добилась перевыполнения нормы выработки метража на натурных съемках, а группа «Тихий Дон» в экспедиции в г. Каменске снимала (в 1957 году) подряд: в мае 24 дня, в июне 25 дней и в июле 29 дней.

Что касается резервов времени в пределах съемочных смен, то вопрос этот уже освещался в печати (в частности, и на страницах журнала «Искусство кино»). И здесь практика работы передовых съемочных групп подтверждает, что коренным условием высокопроизводительного использования восьмичасовой съемочной смены является добросовестно и тщательно проведенный подготовительный период.

●

Общеизвестно, что результаты и сроки съемочного периода во многом предрешаются уже на стадии принятия литературного сценария. Если он слаб и непрофессионален, то работа над режиссерским сценарием обычно превращается в переработку литературного сценария, и в результате в подготовительном периоде съемочная группа имеет дело с недоработанным режиссерским сценарием. Его начинают переделывать, и это комкает все остальные подготовительные работы, так как у группы нет уверенности, что сценарий не будет подвергаться дальнейшим трансформациям. При таких условиях вынесение разработки режиссерского сценария за пределы подготовительного периода оказывается бесполезным, больше того — оно только удлиняет общий срок постановки фильма.

Но «цепочка» последствий тянется дальше и приводит к тому, что режиссерский сценарий продолжает «исправляться» на протяжении съемочного периода. А в этом корень всех зол. Например, по фильму «Саша вступает в жизнь» из-за переделок сценария в процессе производства было потеряно 200 дней, что обошлось около 900 тысяч рублей. Сценарий и фильм «Жених с того света» переделывались пять раз, на что было затрачено 152 дня, и т. д.

Постоянным спутником такой неорганизованности является неверное метрирование объектов и кадров фильма, что часто приводит к съемке излишнего метража, выбрасываемого в корзины монтажниц. Так, после возобновления работ по фильму «В степной тиши» съемочной группе утвердили сценарий и смету, исходя из 2511 «полезных» метров. Когда же съемочная группа вернулась из экспедиции, «полезный» метраж увеличился до 3200 метров. В результате значительно удлинились сроки съемки и были перерасходованы большие средства.

Поэтому борьбу за улучшение качества подготовки к производству надо начинать путем прекращения запуска в режиссерскую разработку сценариев, не отвечающих художественным и производственным требованиям. Чтобы усилить ответственность за качество литературного сценария, режиссер должен заблаговременно прикрепляться к автору и отвечать вместе с ним за качество сценария.

Однако наличие полноценного литературного сценария еще не гарантирует высокого

качества подготовки фильма к производству. Чтобы добиться этого, подготовительный период должен заканчиваться представлением группой развернутого проекта постановки фильма. Между тем в настоящее время дело ограничивается составлением режиссерского сценария, являющегося обычно формальным документом.

Постановочный проект фильма не исключает разработки режиссерского сценария, но отводит ему роль первоначального варианта — основы, которая завершается составлением постановочного сценария. Последний вместе с пообъектными разработками и явится постановочным проектом фильма.

Хорошо решить сложнейший комплекс задач постановки фильма режиссер может только при самом активном, творческом участии основного состава съемочной группы. Поэтому уже в периоде разработки режиссерского сценария съемочная группа должна состоять из четырех-пяти человек. В подготовительном же периоде круг участников разработки постановочного проекта фильма должен быть соответственно увеличен.

Было бы целесообразно ввести своеобразную форму защиты проекта постановки фильма (постановочного сценария) съемочной группой на заседании Художественного совета студии. Это явится хорошей проверкой готовности съемочной группы к началу съемок и поможет совету и дирекции студии осуществлять свои руководящие функции.

Такой порядок резко поднимет ответственность съемочных групп за качество подготовительных работ. Наличие же подробной проектной документации (формы которой следовало бы унифицировать) поможет установить действенный контроль за работой постановочных коллективов как в подготовительном, так и в съемочном периодах.

В духе этих принципов перестроил работу по подготовке фильмов к производству коллектив студии «Мосфильм». Опыт покажет, насколько это себя оправдает.

•

Таковы некоторые, с нашей точки зрения, наиболее существенные пути и методы мобилизации резервов и улучшения организации производства фильмов, которые помогут студиям выполнить и перевыполнить задания семилетнего плана.

«Успешное выполнение плановых заданий,— сказал в своем докладе на XXI съезде КПСС товарищ Н. С. Хрущев, — неразрывно связано с необходимостью значительного улучшения экономической работы во всех областях хозяйственной деятельности.

В нашей стране, где источником накопления для расширенного воспроизводства являются внутрихозяйственные накопления, особое значение приобретает борьба за строжайший режим экономии».

XXI съезд Коммунистической партии призвал всех советских людей включиться во всенародный поход против всяких проявлений бесхозяйственности, расточительства, нерадивого отношения к народному добру и потребовал повысить ответственность руководителей за улучшение всех качественных показателей деятельности предприятий, особенно за снижение себестоимости и повышение качества продукции.

Кинематографисты не могут не откликнуться на этот призыв, так как все, что в нем сказано, имеет прямое отношение и к киностудиям. Мобилизуя производственные резервы, борясь за сокращение сроков постановок, внедряя новую технику и технологию, работники студий обязаны добиваться не только повышения качества фильмов (что имеет решающее значение), но и снижения их себестоимости. В этой связи не лишне напомнить, что кинематография, будучи одной из важнейших областей социалистической культуры, является также одним из серьезных источников доходов нашего государства. А доходы эти рождаются прежде всего в производстве фильмов.

В мире рисованных и кукольных персонажей



«МУРЗИЛКА НА СПУТНИКЕ»

Кто не знает Мурзилку? Более шести лет назад этот забавный мультипликационный герой впервые появился на экране. С тех пор «Приключения Мурзилки» завоевали признание зрителей, а юные поклонники мультипликационного киноискусства осаждают студию просьбами еще и еще раз показать полюбившегося им вихрастого мальчишку и его новые приключения.

Творческий коллектив, в который входят режиссеры Б. Степанцев и Е. Райковский, художники В. Никитин и А. Савченко и композитор Н. Богословский, снова вернулся к своему традиционному герою. На сей раз Мурзилка—корреспондент. Автор сценария Л. Аркадьев отправил его путешествовать в ракетоплане (ведь действие происходит в XXII веке!). Он улетает в космическое пространство, захватив с собой фотоаппарат.

Это будет первый советский широкоэкранный мультипликационный фильм.

В фильме «Мурзилка на спутнике» найдут широкое применение люминесцентные краски. Их феерическое свечение как нельзя лучше соответствует характеру приключений Мурзилки и среды, где развертывается действие.

Необычной по характеру будет и музыка фильма.

—С большим увлечением работал я над музыкальной партитурой к фильму, — рассказывает композитор Н. Богословский.— Она написана для своеобразного оркестра, в который вошла группа из четырех экспериментальных электронных инструментов, что резко отличает его звучание от звучания привычного симфонического оркестра. Все они обладают новыми тембрам и имеют широкие музыкальные возможности. Например, шумофон воспроизводит вой ветра, интонируя обширную гамму, а камертонное пианино, хотя и повторяет тембр рояля, делает его звучание более глубоким и длительным. Универсальный подражатель различных симфонических инструментов—экводин потребовал небольшого шумового дополнения. Вместо обычных оркестровых ударных инструментов ему аккомпанировали простые дудки, трещотки и свистульки из магазина «Детский мир»...



Мурзилкин верный друг—фотоаппарат (*художник А. Савченко*)

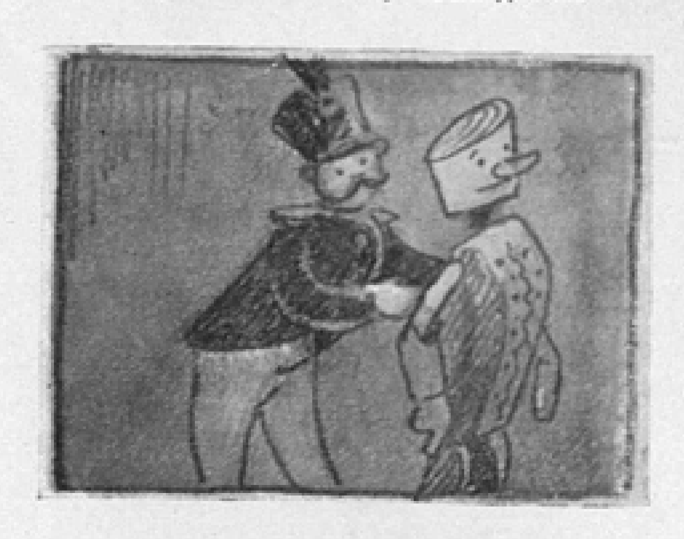
ОЖИЛА ВЯТСКАЯ ИГРУШКА

Режиссер-постановщик кукольных фильмов художник В. Дегтярев недавно возвратился из поездки на родину вятской игрушки—в село Дымково, Кировской области. Там ему рассказали историю этой игрушки, возникшей во времена далекого языческого праздника «Свистуньи».

Знакомство с образцами старинного народного творчества и работами современных мастеров — наследников стародавних традиций—послужило темой для создания нового кукольного фильма «Шел служивый домой» (художники В. Данилевич, В. Курчевский).

Сюжет фильма включает в себя элементы солдатских народных сказок, собранных и записанных А. Афанасьевым. С впервые ожившей на экране вятской игрушкой прекрасно сочетается музыка композитора Ю. Левитина.

Знаменитые вятские игрушки ожили в фильме «Шел служивый домой»





О СЧАСТЬЕ И КИБЕРНЕТИКЕ

На фоне старой и новой Москвы развертывается хитросплетенное действие полнометражного рисованного фильма «Ключ». завоеванное трудом «счастье». Значительно ближе и роднее нашему школьнику чудеса современной науки и техники. Его друзьями становятся маленькая механофея «Электро» и кибернетическая машина—истинный друг человека. Полный мягкого юмора эпизод поединка настоящего и кибернетического поэтов, несомненно, вызовет смех в зрительном зале...

Еще неясно, какими будут герои мультфильма «Ключ»—такими...



или такими... (*художники А. Винокуров и И. Шварцман*)





Он расскажет старшим школьникам и их родителям о формировании нового человека и новых отношений в нашем обществе, о новой школе и трудовом воспитании детей. Авторы фильма «Ключ» —сценарист М. Вольпин, режиссер Л. Атаманов, оператор М. Друян, художники А. Винокуров и И. Шварцман—отмечают в этом году юбилей—10 лет работы своей киногруппы. За эти годы ими созданы мультипликационные фильмы «Желтый аист», «Золотая антилопа», «Аленький цветочек», «Снежная королева» и ряд других картин, привлекших внимание нашего юного и взрослого кинозрителя, получивших международные премии.

— Много творческих дум вкладывают мои товарищи по искусству в новую работу,—рассказывает режиссер Л. Атаманов.— Замысловато переплетаются в фильме элементы волшебного и обыденного. Легкие успехи не приносят радости маленькому герою фильма. Не для нашего молодого поколения такое не

●

Тематический план киностудии «Союзмультфильм» на 1960 год предусматривает запуск в производство тринадцати рисованных, шести кукольных, одной широкоэкранной картины и систематическое издание сатирического киножурнала «Дятел».

Среди этих фильмов: картина о пользе сбора металлического лома—«Железные друзья»; киносказка о полимерах; фильм о природе мультипликационного кино—«Как я стал актером», а также экранизация сказки М. Горького «Золотое перышко» и норвежской народной сказки о мудром пастушке. Сценарий М. Вольпина и Н. Эрдмана «Федя Зайцев» посвящен воспитанию высоких моральных качеств у наших детей.

М. ПОСЕЛЬСКАЯ

Начались съемки

МОСКВА

На студии «Мосфильм» начались съемки фильма «Последние залпы» по повести Ю. Бондарева. Сценарий написан автором повести вместе с режиссером-постановщиком Л. Сааковым.

•

Режиссер В. Герасимов приступил к созданию фильма по повести П. Нилина «Испытательный срок». Автор сценария И. Болгарин. Оператор Г. Пышкова.

ЛЕНИНГРАД

Начались съемки фильма «В новый день». Действие его происходит в деревне, в одном из северо-западных районов страны. Натурные съемки будут проходить в Ленинградской области. Одна из ведущих тем фильма—сильный колхоз помогает своему слабому соседу. Автор сценария П. Белобородов. Картину ставит режиссер А. Абрамов, снимает оператор Э. Розовский; художник Б. Бурмистров; звукооператор И. Черняховская.

•

Фильм для детей «Мы с Канонерского» (авторы сценария Р. Погодин, М. Демиденко) скоро выпустит студия «Ленфильм». Картина расскажет о том, как ребята одного из домов Канонерского острова во время летних каникул организовались в «пионерский экипаж». Они собирают металлолом, чтобы передать его на постройку трактора. Трактор этот они хотят отправить своему старшему другу, который раньше жил в этом же доме, а теперь работает на целине.

Картину ставит режиссер М. Шапиро, снимает оператор Е. Шапиро; художник И. Иванов; звукооператоры Г. Эльберт, С. Шумячер

КИЕВ

На студии имени А. П. Довженко идут съемки фильма «Обыкновенная история» (автор сценария А. Спешнев, режиссеры Н. Литус, И. Земгано). В фильме снимаются артисты А. Шворин, Н. Крюков, Ю. Бойко, Л. Шепитько, О. Жизнева.

•

Режиссер А. Швачко приступил к постановке фильма «Вдали от Родины». Литературной основой сценария послужил роман Ю. Дольд-Михайлика «И один в поле воин», посвященный приключениям советского разведчика в тылу врага. Главную роль играет артист В. Медведев.

ТАЛЛИН

Началась работа над фильмом «Семья Мяннард» по сценарию В. Крустеэ. Фильм ставит режиссер А. Мандрыкин. В картине будет рассказано о судьбе двух эстонских рабочих семей в годы первой четверти нынешнего века.

РИГА

Идут съемки фильма «Ее счастье», который ставит режиссер А Неретнек по сценарию Т. Сытиной. Фильм повествует о человеке новой формации, скромном финансовом работнике, который становится активным борцом за прогрессивные методы производства.



Двадцать лет спустя

Двадцать лет назад режиссер Александр Разумный поставил на студии «Союздетфильм» по сценарию Аркадия Гайдара фильм «Тимур и его команда». Картина нашла горячий отклик у ребят. В многочисленных письмах юные зрители сообщали о создании ими тимуровских команд. Этот фильм выдержал проверку временем и поныне остается одной из любимых детских картин.

Двадцатилетие со дня выхода фильма «Тимур и его команда» было торжественно отмечено детским клубом Центрального Дома кино. На встречу с ребятами пришли члены творческого коллектива, создавшего фильм,—режиссер-постановщик А. Разумный, режиссер И. Лукинский, оператор Н. Брусиловская, В. Родионов, С. Томский, исполнители ролей в этом фильме Е. Максимова, Л. Потемкин, П. Савин, Л. Щипачев, Н. Кутузов, В. Селезнев, писатель Б. Емельянов. В гости к ребятам приехал также Тимур Гайдар, сын писателя.

В представлении наших ребят «Тимур»—современная картина, и они были очень удивлены и даже немного разочарованы, узнав, что фильм вышел уже двадцать лет назад и что маленькие исполнители ролей успели за это время стать взрослыми.

— Мы разыскали бывших школьников, участников фильма,—сказал, обращаясь к юным зрителям, А. Разумный. — Вас, наверно, порадует, что Ливий Щипачев, игравший Тимура,—сейчас прекрасный художник; что Николай Кутузов—Гейка—стал дирижером русского хора радио и телевидения; что В. Селезнев—будущий тренер; К. Деревщикова—Катя—артистка Киевского театра юного зрителя; Марина Ковалева—Оля—играет в Тбилисском театре; Игорь Смирнов окончил балетную школу Большого театра, работает балетмейстером.

Свое краткое слово писатель Б. Емельянов, автор биографии Гайдара, посвятил поездке в Канев, где погребен замечательный писатель-гражданин, погибший в борьбе за Родину. Как же велика любовь к нему нашего народа, если только в нынешнем году на его могиле побывало 600 тысяч человек, а ведь Канев стоит в стороне от железной дороги и добраться до него нелегко.

Н. Кутузов и Л. Щипачев рассказали ребятам, как они снимались в фильме:

—Если фильм нравится зрителям до сих пор,—это не наша заслуга. Это заслуга сценариста А. Гайдара и режиссера А. Разумного, который умело заставлял детей забыть, что они находятся на съемках, и юные исполнители ролей чувствовали себя свободно, естественно. Поэтому вы и поверили нам.

С проникновенным сердечным словом обратился к ребятам сын А. Гайдара Тимур Гайдар, корреспондент газеты «Правда»:

—Здесь не два Тимура, как сказал кто-то из выступавших, а столько, сколько ребят в этом большом зале, потому что у каждого из вас сердце тимуровское. Я уверен, что фильм «Тимур и его команда» будет еще долго-долго жить, волновать ребят и звать на добрые, достойные дела

П. УРИЦКАЯ



Ю. Ханютин

„Еще есть время..."

Пожалуй, ни один иностранный фильм последних лет не собирал у нас такой большой и мгновенной прессы, как американская картина «На берегу». И не только у нас. Премьера фильма, состоявшаяся по желанию его авторов одновременно в 18 странах, вызвала разные по существу, но одинаково страстные отклики во всем мире.

Это закономерно. У фильма Стенли Крамера очень широкий адрес. Он говорит о том, что волнует каждого человека и все человечество,—о будущем, об угрозе войны, о необходимости мира. Само появление этого фильма—знаменательно для сегодняшней Америки, уставшей от холодной войны, понявшей, что нельзя кокетничать с атомной бомбой. Но все это объясняет интерес к фильму, а не впечатление от него. Даже самые важные идеи еще не решают, как известно, успех и влияние художественного произведения. Между тем воздействие фильма Крамера чрезвычайно.

«Я никогда не был так глубоко напуган мимолетными видениями экрана, как когда смотрел этот великолепный образец пропаганды—«На берегу»,— признается постоянный обозреватель английского киножурнала «Film and filming» Питер Бейкер.— Это ужасающе, это жутко, это потрясает».

Высказывание чрезвычайно характерное. Именно эти определения: «сильно», «потрясает» —повторяют все—и сторонники фильма и его противники.

И думается, на страницах специального журнала стоит не только определить довольно явные сильные и слабые стороны концепции авторов картины, но и попытаться понять ее поэтику, понять, почему так сильно воздействует она на зрителя.

Бейкер сказал точно—это пропаганда. Произведение публицистическое, открыто агитационное, представляющее тот род искусства, который всегда был нам близок. Тем более интересно посмотреть, как работают в этом жанре прогрессивные американские художники.

Во вступительных титрах авторы предупреждают: «Это история, которая не произошла и не произойдет, если люди объединятся». Об этом «если», как оно осуществлено в фильме, мы еще поговорим. Но вот титры уходят, и авторы фильма быстро вводят зрителя в предлагаемые обстоятельства.

На листке календаря дата: тысяча девятьсот шестьдесят четвертый год. В атомной войне погибли Европа и Америка, молчат все радиостанции мира. Единственная уцелевшая в глубине океана американская подводная лодка направляется к австралийскому берегу. Австралия еще живет—пять месяцев, как рассчитали ученые, нужно, чтобы смертоносные радиоактивные осадки принесло сюда ветром и течением.

Чашку чая предлагает своей заспавшейся жене молодой лейтенант Питер Холмс в начале фильма; в финале, обняв ее в последний раз, он снова дает ей чай, в котором растворена смертельная таблетка—лучше умереть без мучений. Между этими двумя чашками чая проходит фильм и жизнь последних людей на земле.

Итак, кинофантазия. Полная свобода авторского воображения. Но сколь расчетливо, строго пользуются авторы фильма этой свободой. Сразу отброшены соблазнительные возможности поинтриговать зрителя: кто победит, кто останется в живых. Задача иная: убедить зрителя в реальности происходящего. Как это сделать?

Авторы иных фантастических романов поступают просто: одна невероятность громоздится на другую,—мол, чем более непохоже, тем фантастичнее. Если, скажем, полет на Марс, то особый язык,

особое, «космическое» поведение героев, неземные страсти, чудовищные животные... Стенли Крамер и его товарищи по фильму идут совсем иным путем. Они берут простые, каждодневные вещи, явления и поворачивают их странным, неожиданным образом, они соединяют, переплетают обыденное и невероятное, а в итоге веришь во все происходящее, каким бы немыслимым оно ни казалось.

Так возникает этот своеобразный «реализм невозможного».

Как показать страну, ожидающую смерть? Пропагандистский, агитационный фильм, — а Крамер избегает напрашивающихся лобовых решений. Нет в его картине сцен массового безумия, лихорадочных усилий спастись, всеобщего бегства или всеобщего траура, всего того, чем весьма прямолинейно пытался ошеломить зрителя постановщик американского боевика «Борьба миров» по Уэллсу. Австралия живет на первый взгляд как обычно. Идут люди с покупками, огни реклам, музыка джаза. Только что-то слишком много велосипедистов и мало автомашин, и вдруг—дребезжит по мостовой коляска, которую запрягали последний раз 70 лет назад. Вот эта обычная допотопная коляска на улицах современного столичного города говорит о случившемся красноречивее любых фантастических, «поражающих» сцен. Зритель сразу понимает: очевидно, на исходе бензин, нефтеперерабатывающие заводы северного полушария погибли, жизнь теплится лишь на этом последнем клочке земли.

Осталось пять месяцев. Но об этом стараются не думать, не говорить. Люди все так же загорают на пляже, устраивают парусные гонки, мужчины, как во французских фильмах, обнимают девиц в купальниках; старый лакей самого чопорного клуба Мельбурна привычным движением поправляет покосившийся портрет.

Лишь временами прорывается то, чем живут все. Пьяный профессор Осборн, чью тоскливую иронию и бессильную мудрость великолепно передал впервые выступающий в драматической роли танцовщик Фред Астор, бросает гостям: «Все наше жалкое пьяное стадо обречено на гибель». Истерически кричит молодая мать—жена Холмса: «Я не хочу этого слушать!» Только что беззаботно дурачившийся со случайной знакомой капитан Дуайт Тауэрс (артист Грегори Пек) вдруг сразу сникает, на лице резко обозначаются морщины: по привычке он назвал девушку именем своей жены, погибшей там, в отравленной радиацией Америке.

Еще властвует инерция привычной жизни, но уже сверкают на горизонте зарницы, шатается, трещит не только знакомый быт, но и психология людей. Стенли Крамер блестяще передал эти контрасты, переплетения привычного прошлого и грозного будущего, которое тоже—в этом весь ужас!—становится привычным.

Как обычно, брюзжат знатные старики, члены высокопоставленного клуба, но по какому поводу?— Осталось четыреста бутылок великолепного портвейна. Это безобразие—ведь его не выпить за пять месяцев! Их уже не волнует то, что будет через пять месяцев, они не сомневаются в том, что это будет, но как успеть проглотить свою долю радостей, свой портвейн? И эта привычная, мелкая воркотня, абсурдная до комизма, убеждает в обреченности мира больше, чем следующая за ней, уже «прямо работающая» сцена, когда лейтенант Холмс просит у влиятельного родственника таблеток с ядом для своей семьи.

Эти художественные принципы, не совсем обычные для фантастического жанра, для агитационного прицела, Стенли Крамер последовательно проводит через весь фильм.

Американская атомная подводная лодка «Софишь» отправляется в разведывательный поход. Ученые полагают, что, может быть, на севере дожди и снег прибили к земле радиоактивную пыль, и она не придет в Австралию. Теория подтверждается непонятными радиосигналами, идущими из нефтеносного района Сан-Диего. Там не должно быть живых людей. Но кто же работает на передатчике? Все это нужно выяснить.

...Сан-Франциско. Острые линии висячего моста. Огромный пустой коридор, огражденный канатами подвеса. Пронзительная металлическая музыка. В окулярах перископа—подернутые пленкой тумана улицы города. Свинцовая зловещая гладь воды. Люди в лодке по очереди тоскливо всматриваются в здания на берегу, в мертвые окна, а затем сухо, с металлическим звоном, точно отсекая надежду, складывают рукоятки перископа и отходят в сторону. Один за другим—первый, второй... пятый! И, кажется, в их глазах застыла мертвая пустота города.

...Наверное, можно было снять разрушенный, перекореженный взрывом макет моста. Можно было построить живописные развалины, в душераздирающих кадрах запечатлеть погибших людей. Но в фильме об атомной войне нет разрушений и мертвецов. И, я думаю, это было сделано не из требований «чистого искусства», боязни натуралистических излишеств. И это не было кокетством авторов картины. Нет, они просто старались как можно лучше решить свою агитационную, пропагандистскую задачу—поразить зрителя, заставить его задуматься, предостеречь. И здесь, в этих сценах, они били наверняка. Они понимали—знакомый мост вдруг жутко, непривычно пустой, панорама родного города, где все так до боли знакомо и так ранящее

чуждо, — это куда сильней, страшней и убедительней, чем виденные во всех военных фильмах груды развалин (вот он, возрожденный в новых обстоятельствах принцип «остранения»!). Они понимали: глаза героев, полные увиденного, мимоходом брошенная реплика: «люди, как животные, уходят умирать в одиночестве, в свою постель», — разбудит, подстегнет воображение зрителей, в то время как нагнетание ужасов просто ошеломит.

Здесь учтены психологические законы восприятия искусства. Зритель нигде не остается пассивным наблюдателем; его фантазию все время подталкивают, бередят, а не насилуют, не умерщвляют подробной, никому не нужной демонстрацией того, что должно остаться за кадром.

Обдуманный, выверенный расчет чувствуется уже в самой композиции фильма. Сцена в нефтяном городке Сан-Диего могла бы идти и после Сан-Франциско и перед ним, — по смыслу, по логике сюжета это все равно. Но режиссер помнит и о другой, эмоциональной логике, о постепенном вовлечении зрителя в свой фантастический, жуткий мир. И с этой точки зрения Сан-Диего, конечно, — следующая ступень.

Вот они, нефтяные промыслы. Отсюда доносились сигналы. Скелеты железных конструкций, переплетение нефтяных труб, корпуса заводов — памятники погибшей цивилизации. Она еще бьется в агонии, еще дышит: работают никем не остановленные турбины, гидростанция дает ток, и сквозь этот обезлюдевший, зловещий мир, сквозь джунгли нефтяных магистралей идет человек в защитном скафандре. Своеобразная ироническая ассоциация с многочисленными фантастическими фильмами: там исследователь в скафандре высаживался на другие планеты, здесь он идет по своей земле, но она ему уже чужда. Сан-Франциско только мертвый город. Здесь мир враждебный, подстерегающий человека.

Радист подводной лодки ищет источник странных сигналов. И вот она, разгадка. Занавеска зацепилась за телеграфный ключ. Ветер время от времени поднимает ее. Упавшая бутылка из-под кока-кола снова прижимает ключ... Рухнула последняя надежда. Нет живых в Америке, Австралия обречена!

Снова австралийский берег. Последние недели. Но и здесь, в сценах, жутких по своему существу, режиссер почти нигде не изменяет своей сдержанной стилистике, почти нигде не прибегает к прямым, лобовым решениям. Мы должны умереть. Что ж, в этом году сезон охоты на форелей откроется раньше. И на экране река, буквально запруженная рыбаками, пьяная, беззаботная песня, колонны туристов движутся вброд по камням, последние, торопливые, жадные поцелуи. И когда в конце фильма старый блюститель порядка — лакей клуба не поправляет привычно покосившийся портрет, эта деталь как бы подводит черту: все кончено. И опять-таки это страшней, убедительней, чем любые мелодраматические эффекты, которые так просились в этот сюжет и которых совсем избежать Стенли Крамер все же не смог.

Как ни изысканно подает Ава Гарднер свою героиню — полупьяную девушку Мойру, забывшую, когда она в последний раз спала в своей постели, как ни старается придать философскую значительность, символичность ее метаниям между командиром подводной лодки Тауэрсом и ученым Осборном, весь этот «треугольник» кажется взятым из фильма другого класса, другого вкуса. Он кажется уступкой Стенли Крамера тому коммерческому Голливуду, которому чужд и дух фильма «На берегу» и его стиль.

Авторы картины все время стараются сохранить намеренный холодок объективности: мы показываем только документы будущего. Но один эпизод — автомобильные гонки — безусловно претендует на большее. Это жестокая и кровавая сцена. Разыгрывается большой приз Австралии. Бешено летят машины по шоссе, быстрее, еще быстрее! Обогнать соперника, взять верх. Все бессмысленно? Все равно смерть? Ну и пусть, а пока гнать и гнать машину, пока не сорвется на повороте, пока пламя взрыва не прервет путь. Нет, это сцена не для подогревания эмоций зрителя. Она несет большой символический смысл. Это образ лихорадочного и бессмысленного бега буржуазной цивилизации, технического прогресса, который вырвался из-под контроля человека, подчинил его себе.

И в то же время человек в фильме Крамера не вызывает презрения. Обстоятельства, в которые поставлены авторами люди, таковы, что они не могут бороться против надвигающейся смерти. Но внутренне они борются, чтобы остаться людьми перед лицом гибели. Уроженец Сан-Франциско писарь Роуз бежал с подводной лодки — он хочет умереть дома. Раннее утро. Черные силуэты безжизненных домов. Туман поднимается от воды, а на случайной лодке сидит человек с удочкой — последний житель Сан-Франциско.

Последний разговор на расстоянии с командиром подлодки. Спокойный, обычный тон: рыбы пока нет, сэр, родных я не видел, спасибо. На улицах мертвых нет, все в домах... Сколько, вы думаете, я протяну? Дня три, может быть, неделю... Нет, мне ничего не нужно. Не хотите ли хорошего пива, капитан? — Все выжжено у человека, пережившего атомную бойню. Но он встречает смерть, прямо глядя ей в глаза. И так же сурово спокойна длинная очередь за смертельными таблетками на улицах Мельбурна.

...Сложный, противоречивый подтекст несет этот фильм, но в своей главной посылке он несомненно прогрессивен и чрезвычайно симптоматичен для сегодняшнего состояния умов западной интеллигенции, ее отношения к проблеме мира и войны. Как возникла война, кто виноват?—мучительно спрашивают себя герои картины. Режиссер начисто снимает реакционные мотивировки, которые были в романе, ставшем основой экранизации. Профессор Осборн дает исчерпывающий ответ. Он вспоминает о «дурацком принципе сдерживания», о том, как верили, что, накапливая оружие, люди предотвращают войну, о роковом дне, когда это оружие вырвалось из-под контроля: какому-то идиоту почудилось что-то на экране радара, он нажал кнопку...

Автор фильма выступает против гонки вооружений. И это нельзя не приветствовать. Но в то же время картина несет в себе несомненные идейные противоречия. Дело, конечно, не в том, что режиссер во всю силу показывает ужасные последствия атомной войны. Художник вовсе не хочет сказать, что будущее таково, как он его показывает. Он говорит: это то, что может случиться, если люди не одумаются. И с этой точки зрения, чем беспощаднее его фильм, тем действеннее. Картина бьет по головам тех западных деятелей, которые проповедуют, что только атомная бомба остановит коммунизм, и того западного обывателя, который примирился с тем, что атомная война неизбежна. Она не оставляет ему лазейки, форточки, сквозь которую можно улизнуть в счастливый «хэппи энд»—хотя бы для себя, только для себя! Нет, если начнется это, ты обязательно погибнешь! А потому «пока еще есть время, брат, действуй».

На этой пронзительной, тревожащей ноте заканчивается фильм. Он предостерегает.

Но фильм дает еще один результат, которого, возможно, не хотели и сами авторы. Художественная убедительность картины такова, что в какой-то момент забываешь о том «если», с которого она начинается. Все показанное в ней воспринимаешь как подлинное, как то, что произойдет, и произойдет неизбежно, в то время как мы верим, что этого не будет, что разум и воля человека не допустят атомной катастрофы.

В последнем кадре снова полощущийся на ветру плакат с надписью: «Еще есть время», а сзади—мертвые дома, ветер несет клочья бумаги. Погиб последний островок жизни. И этот «фон» убеждает, действует больше, чем «слова». Они действительно остаются не больше, чем словами. Эта смутность эмоционального итога,—пожалуй, главный упрек, который можно предъявить фильму.

Конечно, прав М. Ромм, когда пишет в «Литературной газете», что мы, советские кинематографисты, показали бы все это иначе, показали бы, как силы жизни выступают против смерти и побеждают ее. Но если даже судить автора по его законам, согласно логике его замысла, то и в этом случае с ним придется спорить. Трудно сказать, как можно было избежать этого «побочного» результата. Чтобы поверили и задумались, надо быть убедительным. Чем убедительнее, тем страшнее и мрачнее.

В этом сложность. Вряд ли можно было ее решить, перенеся призыв из конца картины в начало, как это предлагал С. Герасимов. Заманчиво просто, но неубедительно.

Художники, которые так талантливо испугали своих зрителей, могли так же сильно призвать их к борьбе. Этого не получилось. Здесь точный расчет пропагандиста изменяет Стенли Крамеру.

Японская пресса о фильме «Идиот»

Демонстрация советского фильма «Идиот» вызвала в Японии многочисленные отклики кинокритиков. Большой интерес к этому фильму объясняется не только популярностью произведений Достоевского, но и тем, что в Японии уже имеется известная экранизация «Идиота», сделанная режиссером Акирой Куросава.

Обозреватель журнала «Скрин» Дзюдзо Футаба начинает обзор наиболее значительных иностранных фильмов, выпущенных на экраны Японии, под заголовком «Достойный всякой похвалы советский фильм». Я слышал,—пишет Футаба,— противоречивые отзывы других критиков, однако, вопреки слухам, оказалось, что это не только интересный, а просто великолепный фильм. Роман Достоевского несколько раз экранизировался в различных странах, известна французская экранизация, есть и японская. Но несомненно, что нынешний советский вариант несравненно лучше всех существующих.

Причина этого успеха не в том, что экранизация осуществлена на родине романа—ведь сплошь и рядом бывает, что и у себя на родине произведения художественной литературы в кино приобретают черты дурной инсценировки, напоминающей бумажный театр. Режиссеру Пырьеву, создавшему сценарий и руководившему постановкой фильма, удалось добиться равномерного развития действия. С самого начала игра артистов органически слита с содержанием фильма. Зрители, не понимавшие русской речи, смотрели этот фильм с большим удовольствием. Впрочем, говорить об удовольствии было бы неточно: в фильме есть сцены настолько волнующие, что ладони покрываются холодным потом...»

А. Образцова

Новые знакомые

Встречи с новым зарубежным фильмом часто ждешь с волнением, какое испытываешь, собираясь познакомиться с неизвестным тебе человеком. Особенно если заранее знаешь, что зарубежные кинематографисты покажут фильм о своих современниках. Что расскажут нам художники о людях своей страны? Насколько глубоко, правдиво, сильно выявят они смысл происходящих вокруг них событий? Именно с этих позиций и хочется рассмотреть две работы, показанные кинематографистами Федеративной Народной Республики Югославии на Неделе фильмов в Москве,— «Поезд вне расписания» и «Н-8...».

Время действия фильма «Поезд вне расписания» — 1946 год, события «Н-8...» датированы 1957 годом. Что же рассказали нам создатели этих фильмов о людях Югославии послевоенных лет?

●

Тема фильма «Поезд вне расписания» благородна, значительна: бедняки крестьяне получают землю, они перебираются из бесплодных, каменистых районов в плодородные области, где государство бесплатно раздает им участки и скот. Люди идут к счастью, люди начинают новую жизнь.

«ПОЕЗД ВНЕ РАСПИСАНИЯ»



В чем-то внутренне, своей главной темой, фильм «Поезд вне расписания» сближается с фильмом Довженко «Земля». Как несчастлив крестьянин, лишенный кормилицы-земли, как любит он землю, на которой трудится, и как много он может сделать, когда плодородная, щедрая земля становится верной помощницей! В своей основе главная мысль фильма «Поезд вне расписания» поэтична. И, вероятно, широкий экран югославские кинематографисты выбрали для этого кинопроизведения не случайно.

Эпично, сдержанно, сурово начало фильма—жалкие, глиняные домики на фоне бесплодных скал, чахлые, убогие растения, ютящиеся в их щелях, и печальная, беспокойная толпа бедных людей, в тревоге не знающих, как быть: покинуть ли насиженное место, двинуться всей массой в незнакомый край или остаться здесь, где испокон века жили их предки, где все привычно и близко. Драматично, остро поставлены эпизоды прощания людей со своим селом. Коленопреклоненная фигура старухи подле дорогого ей могильного холмика, последний взгляд мужчины, брошенный на родной дом, группа женщин на дороге, застывшая с прощальным приветом исчезающему вдали селу, и песня, смелая народная песня, как вызов будущему, как преодоление сомнений,—все эти эпизоды мастерски поставлены Велько Булаичем и сыграны исполнителями.

Эпичен и финал фильма—вид бескрайней плодородной земли, по которой идут люди. Вот она—цель их пути, их мечта, их будущее. Широкие просторы полей заполняют экран. Люди, снятые то крупным, то общим планом, идут по земле, делят ее, волнуются, радуются. В заключительных кадрах юноша бежит навстречу любимой, а вокруг них, насколько хватает глаз,—земля, земля, земля...

Фильм задуман как своего рода народная эпопея, повествование о людских судьбах, перекрещивающихся, дополняющих друг друга. Здесь и бывшие партизаны, борцы против оккупантов, и вдовы погибших, и старики, прожившие долгую жизнь, и молодежь, еще только начинающая свой жизненный путь. О мно-

гом рассказывают создатели фильма: о том, как вспыхивает в пути любовь двух молодых людей, которые, преодолевая старые обычаи, стремятся друг к другу и добиваются своего счастья. О том, как один юноша, почти мальчик, мечтает о саде, о труде крестьянина, а другой, также крестьянский сын и недавний партизан, хочет бросить землю, «уйти в индустрию», перед которой открываются теперь широкие перспективы. О том, как молодая вдова с двумя маленькими детьми перебирается на новое место, веря, что найдет там счастье для своих мальчиков. И еще о многом другом рассказывает фильм.

Замысел картины интересен, ее тема важна. Но между темой фильма и ее решением существует известный разрыв. Мы угадываем намерение авторов отразить жизненные процессы в югославской деревне первых послевоенных лет. И в то же время на этой свежей теме ясно ощутимы разные литературные напластования, препятствующие глубокому проникновению художников в жизнь, выявлению того особенного, своего, что было свойственно именно Югославии первого послевоенного года.

Не случайно в связи с фильмом «Поезд вне расписания» вспоминаются такие кинокартины, как итальянская «Дорога надежды» или итало-югославская «Дорога длиною в год». Ассоциации эти возникают не только в результате сходства сюжетов. Сходна сама методология создания образа. Ведь при всей своей внутренней наполненности и внешней яркости образы современников в любимых нами итальянских фильмах часто не столько развиваются во времени, приобретая новые качества, сколько раскрывают свои определенные, заранее данные черты в новых и новых ситуациях. Конечно, для послевоенного искусства итальянского неореализма все это исторически и философски мотивировано, но в югославском киноискусстве выглядит несколько неожиданно.

Основная тема фильма «Поезд вне расписания» задумана именно как пробуждение людей к новой общественной жизни. Это пробуждение, естественно, связано с серьезными изменениями в их психологии, мировоззрении. В картине привлекают в первую очередь те куски, где такие изменения подмечены и отражены. Ведь даже сама атмосфера фильма «Поезд вне расписания» иная, чем в большинстве итальянских неореалистических фильмов. Здесь нет отчужденности героев от общества, которая ощущается хотя бы в той же «Дороге надежды». Напротив, в фильме «Поезд вне расписания» чувствуется, хотя, может быть, и недостаточно сильно, радостное напряжение во всей общественной жизни, окружающей поезд с переселенцами. Наивное театральное представление на одной из железнодорожных стан-



«Н-8...»

ций, экскурсия по городу и другие подобные кадры служат намеком на то, что путь этих крестьян к новым землям—частица общего движения к новой мирной жизни всей страны, освобожденной от гитлеровских оккупантов.

Рост, изменение характеров героев можно заметить в образах Даны, Пеши, Николы, Ики, Лавра. Юная любовь Даны и Пеши, лирически рассказанная постановщиком и актерами, это одновременно и порыв героев к свободе, самостоятельности, желание по-своему построить жизнь. Пеша и Дана покидают фильм иными, чем вошли в него,—повзрослевшими, и не просто потому, что полюбили, но и потому, что по-новому стали понимать многое в жизни. Что-то новое проступает в характере Ики в исполнении талантливой Оливеры Маркович. Эта молодая вдова отвергает легкую, ненадежную радость и живет с верой в настоящее, трудовое счастье для себя и для своих маленьких сыновей.

Сложно задуман авторами характер Николы, в роли которого выступил артист Ивица Паер. Никола—бесшабашный, безалаберный парень, который совсем еще не знает, кем ему стать: и паровоз его интересует, и куда-нибудь на промышленное предприятие хочется уйти. Но за непоседливостью Николы стоит искренняя, хорошая жадность к жизни, идущая от сознания огромных возможностей, открывшихся теперь перед ним, простым деревенским парнем.

Дух времени заметен в характерах отдельных персонажей. Но создатели фильма сами мешают себе глубже разобраться в современных событиях, увле-



«Н-8...»

каясь ситуациями и подробностями, не относящимися прямо к взятой ими теме.

Смерть старой крестьянки, роды Зеки, несчастная любовь Венки, полоумный Будро—все это весьма слабо связано с движением крестьян к новой жизни, с тем путем, которым едут они к дарованной плодоносной земле. Это конкретное событие начинает местами походить на некий абстрактный жизненный путь, на котором все может случиться...

Сделав заявку на разработку большой современной темы, сценаристы и режиссер в осуществлении своего замысла то приближаются, то отдаляются от нее. Исторически конкретная югославская действительность первого послевоенного года то отчетливее вырисовывается перед нами, то исчезает за различного рода литературными общими местами, показом абстрактно-психологических новелл и этюдов.

Мы видели в прошлом немало югославских картин, с трагической напряженностью повествующих о героических подвигах народа, борющегося против фашистских поработителей. В отдельных образах искусство югославских друзей достигало высокого драматического взлета. Были в то же время в их картинах и черты нагромождения ужасов, страданий, не обязательных для раскрытия существа событий и характеров людей. Некоторые отдельные следы этих заблуждений можно заметить и в картине «Поезд вне расписания».

●

Новеллистичность—распространенное явление в современной западной кинематографии. Я имею в виду не столько фильмы типа «Фальшивой монеты», представляющие собой объединение нескольких самостоятельных киноновелл, сколько фильмы, имеющие единый сюжет и рассказывающие о судьбах отдельных людей, соприкасающихся друг с другом, но соприкасающихся все-таки довольно случайно. Такая новеллистичность лежит в основе итальянского фильма «Человек в коротких штанишках», в более завуалированной форме она присутствует в фильме «Рим, 11 часов». На такой же основе сделан фильм «Н-8...».

Герои его встретились совершенно случайно: они просто сели в один и тот же автобус, идущий по маршруту Белград—Загреб. Разумеется, на протяжении пути они вступили в некоторые контакты друг с другом, но не настолько глубокие, чтобы судьбы их сблизились, стали зависеть друг от друга. Мысль фильма, сформулированная в первых титрах, напоминает строчки протокола, составленного на месте аварии: фильм осуждает неизвестного шофера неизвестной машины, по вине которого произошла катастрофа. Можно оценить по заслугам публицистическую остроту этого обличения. Но в то же время следует признать, что фильм никак не может объединить, связать, приблизить друг к другу судьбы разных людей.

Хорошо играют в этом фильме многие актеры. Очень интересен, например, В. Драш в роли бывшего актера, потерявшего голос. Драматически страстно ведет роль шофера грузовика М. Ловрич. В прошлом у него много горя. Но и в этом грубоватом, хмуром человеке и его сынишке живет искренняя, трепетная надежда на будущее. Перед нами встают образ за образом, приоткрывается одна человеческая жизнь за другой. Здесь и старый профессор-лингвист со своей верной подругой жизни, и пара молодых беспечных друзей—журналистов, и молодой счастливый отец—солдат, едущий посмотреть новорожденного сына, и другой отец—врач, переживающий тяжелую драму несправедливого обвинения, и еще отец—служащий, которому ребятишки устроили сюрприз—заказали по радио песенку, чтобы тот смог услышать ее в автобусе.

Все они неудержимо движутся одним путем к месту, где должна произойти страшная катастрофа. И чем ближе к этому месту, тем напряженнее становится действие: кто же из них погибнет, кто останется в живых, кто займет злополучные передние места, пустующие почти до самого финала? В фильме есть элемент детектива, но детектива, выполненного с большой тонкостью, вкусом. И исполнители и режиссура умеют заглянуть в души своих героев, умеют найти точные, выразительные детали, раскрывающие их внутренний мир.

Но вот представьте себе на минутку, что в титрах фильма не было бы сказано: Югославия, 1957 год, шоссе Белград—Загреб. ...Угадали бы мы это из

самих характеров людей, из их поведения и поступков, из того, о чем они мечтают, чего добиваются, к чему стремятся? Думается, что нет.

Все, что произошло на 147-м километре шоссе Белград—Загреб весной 1957 года, могло случиться на любом шоссе и в любое время года почти в любой из европейских стран. Всюду спутнику может приглянуться спутница, всюду может встретиться молодой отец, спешащий к новорожденному, всюду могут быть желчные, брюзжащие, всем недовольные люди. Где же характерные черты именно югославской жизни 1957 года? Какова связь всех этих изящно, точно рассказанных новелл из жизни разных людей с жизнью общества, в котором они живут?

В психологических новеллах о разных людях, рассказанных в фильме «Н-8...», есть сознательная и даже вызывающая камерность: вот, мол, одна случайно вырванная страничка человеческой жизни, вот другая, третья... Роковая случайность вызовет столкновение автобуса и грузовика, мчащихся навстречу друг другу по темному вечернему шоссе. В силу той же случайности одни люди, может быть, лучшие, будут убиты, а другие останутся в живых.

Так мчатся они по темной дороге, автобус и грузовик. А где-то там, во мраке, за пеленой дождя, светятся огни городов, живет сложной сегодняшней жизнью большая страна.

Возможно, что новеллистичность в кино и не является препятствием для выражения большой общественно значительной мысли. Хотя, как мне кажется, даже вполне естественное сцепление отдельных новелл в фильме может в лучшем случае проиллюстрировать ту или иную серьезную общественную тему. Что же касается именно фильма «Н-8...», то здесь новеллистический прием стал завесой, возникшей между произведением и широкой общественной жизнью современной Югославии.

●

Оба фильма — «Поезд вне расписания» и «Н-8...» — говорят о росте профессионального мастерства югославских кинематографистов. Но жаль, что, обращаясь к современности, югославские художники не всегда отдают свои силы углубленному изображению новых, сегодняшних, самобытных драматических конфликтов в окружающем их мире.

Г. Стоянов-Бигор

Человечность

Двумя большими международными отличиями—специальной премией жюри Каннского фестиваля и первой премией Эдинбургского фестиваля—удостоен болгаро-немецкий фильм «Звезды», поставленный Конрадом Вольфом по сценарию Анжела Вагенштайна. Западная критика высоко оценила фильм и почти единодушно отметила, что и режиссер и сценарист могут быть отнесены к «лучшим из молодой европейской школы». Это та же школа, к которой прежде всего принадлежат молодые силы советского киноискусства. Эти силы—подлинно новаторская волна в послевоенной европейской кинематографии. И это естественно: новаторами в первую очередь выступают творческие работники, вооруженные социалистическим пониманием жизни и искусства. Успех молодых кинематографистов знаменателен еще и тем, что Вагенштайн и Вольф—оба воспитанники ВГИКа.

Постановка фильма «Звезды», как мне кажется, пошла на пользу и болгарской и немецкой кинематографии. Что касается болгарского кино, то наши мастера, работая над этой картиной, сумели преодолеть черты некоторой провинциальности, их приемы стали одновременно и тоньше и сильнее. Постановка осуществлена без эффектной пиротехники, без театральной декламации и жестикуляции; в фильме достигнуты размеренность, сдержанность и точность в диалогах. Немецкий же кинематограф, на мой взгляд, проявил себя здесь более поэтичным, эмоциональным. Рациональная рассудочность, свойственная некоторым произведениям наших немецких коллег, на этот раз уступила место задушевному лиризму. Если Конрад Вольф этой новой постановкой сделал шаг вперед по сравнению со своей предыдущей картиной «Лисси», то и Вагенштайн в «Звездах» обрел свою тему, и мир, который он раскрыл перед нами, оказался для него более близким, нежели мир таких фильмов, как «Ребро Адамово» и «Закон моря».

Два существенных качества отличают фильм «Звезды»—тонкость и человечность. Тонкость—в диалоге, режиссуре, актерской игре. Человечность—в самом настроении фильма, в его мыслях и чувствах.



«ЗВЕЗДЫ»

Действующих лиц и сюжетных ходов здесь мало, хотя фильм ни в какой мере не может быть причислен к произведениям камерным. Его герои не трубят во весь голос общеизвестные истины. Фильм романтичен, но это романтизм сдержанный, немногословный. Спокойная атмосфера фильма кажется затишьем перед бурей. Из знаков препинания авторы предпочитают многоточие, а главная особенность их стиля—лаконичность, краткость. Они бережливы в употреблении света, музыки и шумов. Повествуют главным образом детали.

...Крупным планом—сапоги, топчущие таблетки хинина. Крупным планом—евреи с изборожденными морщинами лицами. Лица молодых евреев. Усталые. Равнодушные. Гордые. К решетчатому окну вагона прижалась Рут. Она жадно вглядывается в ночь. На ладони Вальтера—истоптанная сапогами, вся в грязи желтая звезда...

Камера только касается объекта, не подчеркивая его, не стараясь поразить нас увиденным. Эта сдержанность—одно из основных достоинств кинематографического языка фильма. Переживания героев хорошо передаются зрителям именно потому, что и текст, и мимика, и движения актеров заставляют нас о многом догадываться, многое домысливать. Чувства Вальтера и Рут трогают нас потому, что эти люди не расточительны в своих исповедях.

Однако эта недосказанность не всегда определена стилем фильма. Порой она идет от недостатка художественного мастерства. Нетрудно, например, заметить, что своей удачей в роли Рут Саша Крушарская обязана главным образом своей фотогеничности. Рут оказывается статичной, недостаточно выразительной там, где надо передать большое душевное волнение.

Статично и однотонно изображены евреи из концентрационного лагеря. Над ними, в том числе и над Рут, тяготеет какая-то фатальная обреченность, и они, смирившись, молчаливо следуют к своей гибели. Такое смирение и абсолютная психологическая одноликость всей массы заключенных прежде всего жизненно неправдоподобны. И Рут и, наверное, немало других заключенных концлагеря хорошо знали, что в Аушвиц их везут не для того, чтобы разводить огороды. Приходится сожалеть, что сценарист и постановщик не использовали до конца драматургические резервы, заложенные во «втором плане». Это обеднило фильм и не дало возможности сделать конфликт более широким в историческом и человеческом отношении.

Однако отдельные недостатки не могут изменить общей весьма положительной оценки этого кинопроизведения.

Многие буржуазные критики, высказываясь о «Звездах», не скупились на хвалебные эпитеты. Некоторые сравнивали фильм с «Великой иллюзией» Жана Ренуара и «Гвидолиной» Альберто Латтуада. Но мне кажется, что достоинства фильма «Звезды» совсем иного рода и место его в сегодняшнем кино совершенно самостоятельно.

То новое, что принес этот фильм, заключается прежде всего в позиции его авторов, разработавших антифашистскую и антивоенную тему в неожиданно новом раскрытии образа немецкого солдата. Автор сценария обратился к конфликту совершенно необычному, в чем-то родственному таким фильмам, как «Сорок первый» или «Хиросима—моя любовь».

Любовь между немецким унтер-офицером и еврейской девушкой! Конечно, эта любовь могла бы стать и большой, и красивой, и глубокой, если бы не было гитлеризма, если бы война не разделила людей колючей проволокой, если бы не было желтых звезд, не было бы Аушвица. Две судьбы—и далекие, и близкие—идут одна подле другой, сближаются, нечаянно перекрещиваются и расходятся, чтобы не встретиться никогда. Это повесть об одной Рут и об одном Вальтере, об одном поезде, который в темную, дождливую ночь исчез в туннеле; о колючей проволоке, за которой умирают надежды...

Но в фильме рассказано значительно больше, чем об одной только трагической любви. В образе Вальтера раскрывается конфликт широкого социального и политического звучания. Этот солдат гитлеровской армии, сражавшийся под Ленинградом, пережил события, породившие в нем сомнения в правильности дела, которое он должен был отстаивать с оружием в руках. К началу событий, показанных в фильме, сознание Вальтера, его мироощущение уже были подготовлены для переоценки ценностей. Под облагораживающим воздействием любви к Рут, под влиянием антифашистской среды в Болгарии (к сожалению, она показана в фильме схематично) солдат нацистской армии все чаще задумывается над абсурдностью и преступностью войны, над смыслом человеческой жизни, в ином свете видит окружающих его людей. «И добрый, и смешной, и запутавшийся», и уже мыслящий немец задумывается над тем, что картинные галереи создавались три столетия не для того, чтобы быть разрушенными за одну ночь, что человек рождается и растет многие годы не для того, чтобы его убили в одну секунду...

Способность думать, казалось бы,—это уже не так много для обычного человека. Но беда-то в том и заключалась, что нацизм отучил многих немцев думать. Вот, например, Курт. Он и веселый, и жизнерадостный, и одновременно—страшный. Таков и безымянный часовой, как автомат сопровождающий Вальтера и Рут. Он не весел и не печален. Он ни о чем не думает, ничего не спрашивает. Он—автомат.

Сценарист кое-чему учился у Ремарка. Вагенштайн внимательно всматривался в героев «Возвращения» и «Время жить и время умирать». Но эти герои, хотя и аналитичны и здравомыслящи, не могут освободиться от скептицизма—они усталые отрицатели, и в самом лучшем случае оказывают пассивное сопротивление злу. Авторы фильма задались целью показать подобного героя в его новом, современном качестве. От нигилистически-философского отрицания окружающей действительности он приходит к конструктивному отношению к главным проблемам сегодняшней жизни.

Фильму «Звезды» свойственна оптимистическая вера в будущее, вера в разум человека, в его способность противостоять злу. Этого оптимизма, к сожалению, лишены некоторые антивоенные фильмы, в том числе и такие талантливые произведения, как «Хиросима—моя любовь», «Приговор» и «Сквозь ветви—небо».

Абстрактно гуманные позиции Вальтера еще слабы. Но в показе этой слабости, крушения индивидуалистических иллюзий миллионов вальтеров и заключается идейное значение фильма. О нелегком повороте к прогрессивным, демократическим взглядам, о мучительном протрезвлении нацистского солдата, наступившем в ходе той гигантской исторической битвы, рассказано убедительно, без спешки и без предварительно сочиненных тезисов. Актер Юрген Фрорип создал типичный характер современного европейца, идущего от скептицизма человека «ничьей земли» к индивидуально доброму делу и, наконец, медленно, но неизбежно приближающегося к сознательному и активному вмешательству в политическую борьбу.

Если любишь кого-нибудь, значит, сделаешь что-то для него. Значит, будешь воевать против нового Аушвица, Бухенвальда или новой Хиросимы. Зло совершают люди, и люди могут его преодолеть. Фильм Вагенштайна и Вольфа направлен против пассивности, он говорит об ответственности современников, о растревоженном честном сознании, которое ищет пути к истине, к великой и единственной правде нашего века.

Мне хочется закончить словами Поля Марфена, рецензента фильма в женевской газете «Вуа Увриер»: «Пусть нам дадут еще много «Звезд»—и тогда будет действительно жалко, если мы не создадим из них небо».

г. София



АНГЛИЯ

«Жизнь в хирургической палате № 10» —киновариант популярной телевизионной пьесы. Перед зрителем проходят случаи из практики большой лондонской больницы: восьмилетний мальчик—жертва несчастного случая на улице, женщина, рожающая четверых близнецов, старый циркач, умирающий на операционном столе... Ряд эпизодов снимался в одной из лондонских клиник. В главных ролях—Майкл Крейч, Дороти Элисон и Глин Оуэн.

БОЛГАРИЯ

«Первый урок» —это киноповесть о первом большом испытании, которому подвергла жизнь двух молодых любящих друг друга людей. Пешо, рабочий парень, и Виолетта, девочка из богатого квартала, встретились в тяжелые годы войны. Первое робкое и сильное чувство, планы на долгую, долгую жизнь вместе. А затем—тяжелое испытание. Пешо стал подпольщиком: арест, пытки, бегство, конспирация... Несмотря ни на что, он выбирает этот путь. Но Виолетта не выдержала, ушла, хотя и продолжала любить Пешо. Много времени спустя они снова встретились и только тогда поняли, что их дороги разошлись навсегда.

Этот фильм ставит молодой режиссер Рангел Вылчанов по сценарию Валерия Петрова. Оба они знакомы советскому зрителю по фильму «На маленьком острове». Интересен состав исполнителей: Виолетту играет шестнадцатилетняя школьница Корнелия Божанова, Пешо—кондитер Георгий Наумов, вторую женскую роль—Маргарита Заркова, домохозяйка; директора цирка играет кинооператор Димо Коларов.

ГДР

События нового художественного фильма ДЕФА «Пять патронных гильз» происходят в Испании весной 1938 года. Это действительная история пяти бойцов интернациональной бригады, попавших в фашистское окружение.

В составе этой небольшой группы, в течение семи дней и семи ночей пробиравшейся к своим, был немец-антифашист Вальтер Горриш. Он и является автором сценария. До этого Горриш написал сценарий известного советским зрителям фильма «Я жажду», также из истории гражданской войны в Испании.

Картину «Пять патронных гильз» ставит молодой режиссер Франк Бейер (постановщик демонстрировавшегося в СССР фильма «Две матери»). В главных ролях—Эрвин Гешоннек (комиссар), Ульрих Тайн (советский радист), Армин Мюллерշталь (француз Пьер), Гюнтер Нойман (болгарин Дмитрий), Манфред Круг (поляк Олег), Эрнст-Георг Швим (немец Вилли), Эдвин Мариан (испанец Хозе).

●

Вилли Лоренц — уважаемый специалист. Однако он не лишен некоторых мещанских взглядов на жизнь. Ему, например, с некоторых пор стало казаться, что его жена Труде слишком «деловитая», слишком «равноправная» женщина. Она—Труде Лоренц—не кто иной, как судья, занимающийся главным образом бракоразводными процессами. И вот Вилли Лоренц все чаще стал отбывать в «длительные командировки» в сопровождении своей молодой секретарши Хильге Риттер... Ему это отнюдь не кажется предосудительным. Не казалось это предосудительным и его жене, покуда она не узнала о действительной цели «командировок». И кажется, не миновать бы судье Труде Лоренц разбора своего собственного бракоразводного процесса, если бы...

Так завязывается сюжет нового фильма Иоахима Кунерта по сценарию Берты Ватерштадт.

●

В своем новом фильме «Люди с крыльями» Конрад Вольф обратился к жизни и труду инженеров-самолетостроителей. Сценарий фильма написали Карл-Георг Эгель и Пауль Винс.

ФРГ

На экраны вышла первая серия фильма «Будденброки» по роману Томаса Манна. На премьере присутствовала вдова писателя Катерина Манн и дочь Эрика, принимавшая участие в написании сценария и исполнившая в фильме роль Консулины Кистенмакер.

ИТАЛИЯ

Режиссер Джанни Франчоллини пригласил для участия в историческом фильме «Фердинанд—король неаполитанский» большую группу видных киноактеров. В картине снимаются Витторио Де Сика, Альберто Сорди, Тото, Альдо Фабрици, Джино Черви, Марчелло Мастроянни и Эдуардо Де Филиппо. В главных женских ролях Пеппино Де Филиппо и Розанна Скиаффино. Другой исторический фильм—«Ганнибал»—снимает Карло Л. Брагалья. Основная роль поручена американскому актеру Виктору Мэтюр. Натурные съемки проходят в окрестностях Рима и в Югославии, где, в частности, снимаются эпизоды битвы при Каннах. Переход Ганнибала через Альпы снимается целиком на студии.



●

Режиссер Камилло Мастрочинкве, известный советским зрителям по фильму «Зимние каникулы», закончил сатирический фильм под названием «Молодящиеся родители», высмеивающий некоторых представителей римской буржуазии. В погоне за острыми ощущениями они стараются перещеголять своих веселящихся отпрысков, кутят, бросают деньги на ветер... В этом фильме снимались Пеппино Де Филиппо, Франко Фабрицио, Сильва Кошина и Марио Каротенуто.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Первое августа 1927 года—день рождения Народно-освободительной армии Китая. В честь этого исторического дня названа одна из крупнейших киностудий республики. Основную продукцию этой студии составляют фильмы, посвященные героическому прошлому Народно-освободительной армии и ее новым, трудовым победам.

Недавно студия имени 1 августа выпустила новый цветной художественный фильм «Партизанский отряд народности хуэй» — об истории стихийно возникшего партизанского отряда, впоследствии ставшего частью революционной армии.

ПОЛЬША

В одном из варшавских кино, театров прошел третий «фестиваль фестивалей», на котором были показаны лучшие фильмы всех стран, получившие главные премии на крупнейших международных смотрах прошлого года.

Среди картин, показанных во время фестиваля, советские фильмы «Судьба человека», «Покорители моря», польские—«Орел», «Пепел и алмаз», «Покушение», «Поезд», фильм «Звезды» (совместное производство ГДР—Болгария), французские фильмы—«Черный Орфей», «Хиросима—моя любовь», «Четыреста ударов», западногерманский — «Мы — вундеркинды», пакистанский «Наступит день» и другие.

РУМЫНИЯ

Ансамбль румынских народных танцев, предпринявший поездку по Индии, Бирме и Цейлону, сопровождали работники бухарестской студии документальных фильмов—режиссер Мирел Илиешу и оператор Паул Холбан. Они запечатлели на пленке эпизоды из повседневной жизни этих стран, памятники искусства, архитектурные ансамбли. Позже из «путевых заметок» кинематографистов был создан полнометражный цветной документальный фильм «60 дней на юге Азии», который пользовался у румынских зрителей большим успехом.

США

«Крайний срок — полночь» — так называется фильм режиссера Джека Уэбба, пришедшего в кино из телевидения. В фильме показана жизнь редакции большой ежедневной газеты в Лос-Анжелосе. Сценарий и диалоги Уильяма Бауера, как отмечает критика, удачно передают напряженную атмосферу суеты и погони за сенсациями, наглядно показывают методы работы репортеров и всего аппарата редакции. Роль дежурного редактора играет сам Джек Уэбб.

●

Биография популярного американского певца и комика послужила сюжетом для фильма Франка Капра «История жизни Джима Дюранти». Музыкальная часть фильма состоит в основном из песенок, заимствованных из репертуара Дюранти. В заглавной роли—Дин Мартин; в фильме участвуют также Франк Синатра и Бинг Кросби.

●

В новой экранизации «Приключений Геккльбери Финна» режиссера Майкла Кертица главную роль исполняет двенадцатилетний Эдди Ходжиз, ранее уже выступавший на телевидении. Эдди пробовал свои силы и на сцене: в комедии «Музыкальный человек» он выступал на Бродвее четыреста пять раз. В числе других исполнителей—спортсмен-профессионал Арчи Мур и звезда немого экрана Бестер Кейтон.

●

Американский продюсер и режиссер Гарольд Хект осуществит в 1960 году экранизацию «Тараса Бульбы» по Гоголю.

Берт Ланкастр в фильме «Ученик дьявола»





ФРАНЦИЯ

В новом фильме Клода Отан-Лара «Зеленая кобыла» (по роману Марселя Эме) главную женскую роль играет некая Валери Лагранж—продавщица холодильников, ранее никогда не снимавшаяся в кино. Главную мужскую роль исполняет артист Бурвиль, не раз снимавшийся в картинах по романам Эме, брата героя играет известный комедийный актер Франсис Бланш, знакомый зрителям по роли «папаши Шульца» в фильме «Бабетта идет на войну».

●

«Зеленая поросль» —так называется новый фильм молодого режиссера Франсуа Вилье (известного советским кинозрителям по фильму «Живая вода»). Действие картины происходит в 1943 году, в дни гитлеровской оккупации, в маленьком провинциальном городке Франции.

Фильм, как бы полемизируя с нынешними опустошенными юнцами— «обманщиками», «стилягами» и т. п., рассказывает о молодежи, охваченной романтикой борьбы. Герои фильма—им лет по 16—17—ученики лицея, пытаются вредить оккупантам. Их попытка совершить диверсию самодельными бомбами приводит к аресту преподавателя химии. А он подлинный подпольщик, участник движения Сопротивления (о чем юношам неизвестно). Стремясь добыть оружие и освободить учителя, они убивают нациста и попадают в руки гестапо. Несмотря на свой полудетский романтизм, в решающий момент юноши ведут себя мужественно, относятся к смерти, как настоящие герои и патриоты. Главные роли в фильме исполняют молодые артисты Клод Брассер и Франсис Лемонье.



Съемки фильма «Через стену». Справа—режиссер Ле Шануа; в центре — Сильвия Монфор и Франсуа Герен

●

Робер Брессон, постановщик известного фильма «Приговоренный к смерти бежал», закончил съемки новой картины— «Карманник». Как и обычно в фильмах Брессона, здесь роли исполняют непрофессиональные актеры. В главной роли—Мартин Лассаль, закончивший факультет политических наук Сорбонны и работавший в Синематеке.

●

Ежегодную премию Луи Деллюка называют «Гонкуровской премией кинематографии». Луи Деллюк был видным кинокритиком и режиссером, им же были организованы первые киноклубы.

В конце 1959 года на соискание этой премии было представлено десять полнометражных художественных фильмов. Только два из них— «Опасные связи» Роже Вадима и «Хиросима—моя любовь» Алена Рене—были известны широкой публике. Остальные восемь сняты молодыми режиссерами, ранее работавшими в области короткометражного кино. Среди их произведений—«Моранбон» Клода Боннардо, «Игры любви» Филиппа де Брока (ассистента Клода Шаброля), «Задыхаясь» Жана-Люка Годдара, «Труд—это свобода» Луи Гропьера, «Панталаскас» Поля Павьо, «На линии прицела» Жана-Даниеля Полле; «Знак Льва» Эрика Ромера (молодого кинокритика).

Премия Луи Деллюка за 1959 год присуждена 29-летнему режиссеру Мишелю Драш за его первый полнометражный фильм «В воскресенье не хоронят». До присуждения ему этой премии М. Драш снял лишь три короткометражных фильма, не попавших в прокат.

Сценарий фильма «В воскресенье не хоронят» написан по роману Фреда Кассака. Съемки фильма продолжались всего пять недель. Снимал Мишель Драш в своей квартире, на чердаке, в музее Гревен, на улицах Парижа.

«Второй вал новой волны» — так озаглавил свою статью о Мишеле Драш и его фильме Жорж Садуль в «Леттр франсэз».

●

Франсуа Трюффо (создатель картины «Четыреста ударов») снимает фильм «Стреляйте в пианиста» по роману Дэвиса Гудиса. Роль пианиста маленького бистро, который всячески стремится перебороть свою природную застенчивость и берет «уроки отваги», исполняет Шарль Азнавур.

●

Французская кинематография понесла еще одну утрату. После смерти режиссера Жана Гремийона и Жерара Филипа в Париже скоропостижно скончался 40-летний Анри Видаль. Он дебютировал в кинематографии в 1941 году в фильме «Монмартр-на-Сене». Последней работой Видаля был фильм «Хотите танцевать со мной?». Советским зрителям Видаль знаком по фильму «На окраине Парижа», где он исполнил роль бандита Барьбе.



Сценарий фильма «Девяносто третий год» (по роману Виктора Гюго) написал Морис Дрюон. Постановщиком этой новой экранизации будет режиссер Дени де ла Пателльер (поставивший ранее фильм «Сильные мира сего» по роману М. Дрюона). Диалоги пишет Мишель Одиар.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В Словакии в течение месячника советско-чехословацкой дружбы около трех миллионов зрителей просмотрели советские фильмы. Особенно большой интерес вызвали документальный фильм «Н. С. Хрущев в Америке» и художественный фильм «Судьба человека»

●

На экранах Чехословакии с успехом демонстрируется новый фильм словацкого режиссера Пала Биелика (постановщик фильма «Сорок четыре») «Капитан Дабач» — по мотивам цикла романов известного словацкого писателя В. Минача «Долгая пора ожидания» и «Живые и мертвые», посвященного словацкому восстанию 1944 года. В центре фильма—драма индивидуалиста офицера Дабача (эту роль играет Л. Худик), принявшего участие в восстании, но не сумевшего подчинить свою волю революционной необходимости.

●

Словацкие кинематографисты в содружестве со своими чешскими коллегами создали фильм, названный ими «Скалы и люди». Его герои—инженеры Петер Даниш и Карел Колингер. Они проектируют крупный туннель. Колингер, руководящий строительством, стремится скорее закончить работы, но забывает при этом о мерах безопасности. В результате происходит обвал. Колингер гибнет на пути к месту катастрофы. Обвинение в преступной небрежности падает на Даниша... Параллельная сюжетная линия посвящена личным взаимоотношениям героев, в частности отношениям между Данишем и его женой, артисткой, избалованной всеобщим поклонением. Режиссер фильма—Ян Лацко.

●

В июле в Карловых Варах состоится XII Международный кинофестиваль, который будет проводиться под лозунгом «За благородство в отношениях между людьми, за вечную дружбу народов». Возглавит жюри ректор Пражской Академии искусств профессор А. М. Броусил.

●

Многие чехословацкие фильмы, выпущенные в этом году, посвящены жизни молодежи; при этом особое внимание кинематографисты уделяют этическим конфликтам, возникающим в молодежной среде. Этих же проблем касается и новый фильм «Дом на Оржеховке» (сценарий О. Зеленки, режиссер В. Делонг).

●

Создатель фильма «Губительное изобретение» («Тайна острова Бэк-кап») режиссер К. Земан работает над цветным трюковым фильмом «Барон Прашил».

●

В Чехословакии имеется более трех с половиной тысяч стационарных кинотеатров, в том числе 240 широкоэкранных. Кроме того, действует 16 тысяч заводских, школьных и клубных киноустановок. По сообщениям чехословацкой печати, строительство сети кинотеатров в основном уже закончено. В настоящее время и в последующие годы главное внимание будет уделено улучшению технического оснащения. За счет нового строительства и переоборудования уже имеющихся помещений к 1965 году будет открыто более пятисот театров с широким экраном.

ЯПОНИЯ

Вышел на экран цветной исторический фильм «Три сокровища» режиссера Хироси Инагаки, известного советским зрителям по фильму «Человек-рикша». Этот сверхбоевик снят по методу комбинированных съемок, усовершенствованному Эйги Цубурая.

Японские продюсеры считают, что новый метод особенно хорош для цветных широкоэкранных фильмов, ибо дает возможность обходиться без дорогостоящих натурных съемок. В фильме снимался Тоширо Мифуне, исполнитель главной роли в «Рикше». Он создал образ национального героя Японии принца Ямато Такеру; Иоко Цуказе исполнила роль его несчастной возлюбленной. В этом эпическом произведении, сюжет которого относится ко временам основания японского государства, как отмечает критика, особенно интересны грандиозные массовые сцены— землетрясение, тайфун, большой пожар на равнине.

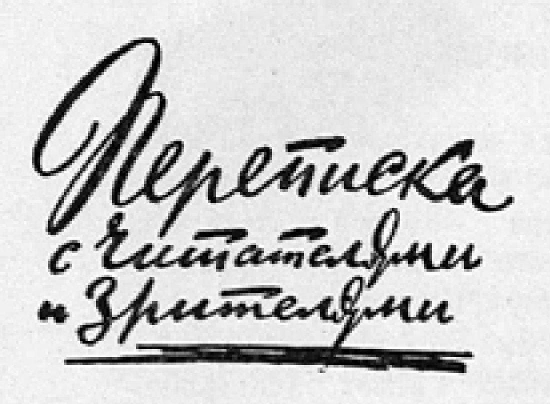
ЮНЕСКО

Как сообщает «Информационный бюллетень ЮНЕСКО», администрация этой организации устроила в Париже просмотр советского фильма «Поэма о море». После просмотра состоялась дискуссия, во время которой выступавшие отметили поэтические достоинства фильма и своеобразие художественного почерка Александра Довженко.

Особо была выделена игра Б. Андреева.

●

Во время пребывания в Париже Иржи Трнки в ЮНЕСКО состоялся просмотр его фильма «Сон в летнюю ночь» по Шекспиру. Одновременно в Лувре открылась выставка, посвященная творческому пути Трнки.



СДЕЛАЕМ ТАКУЮ КАРТИНУ!

Постоянные читатели нашего журнала, вероятно, помнят, что в прошлом году, в № 10, мы напечатали письмо писателя и артиста Г. И. Бударова под заголовком «Какую можно сделать картину!». Автор письма призывал создать большой поэтический фильм о сибирской земле и подсказывал возможное его образное решение.

Мы напечатали также ответ и. о. начальника сценарно-редакторского отдела Московской студии научно-популярных фильмов М. Шапрова как образец бюрократической отписки. Редакция обращалась в Главное управление по производству фильмов с вопросом: может быть, в Управлении посмотрят на дельное и очень своевременное предложение иначе?

И вот пришел ответ от начальника отдела по производству документальных и научно-популярных фильмов. Необходимо познакомить с ним читателей журнала. Вот он:

«С большим интересом мы прочитали в № 10 журнала «Искусство кино» (1959 г.) письмо Г. И. Бударова «Какую можно сделать картину!».

Г. И. Бударов своевременно и правильно ставит вопрос о необходимости выпуска видовых фильмов, знакомящих массового зрителя с богатством и красотами природы нашей необъятной Родины. Тов. Бударов хорошо знает Сибирь и хочет, чтобы ее красоты стали достоянием многих людей.

Видеть на экране свои края хотят жители Казахстана, и центральных областей России, и Кавказа, и многих других районов страны. Люди хотят знать свою Родину, видеть ее природу, радоваться преобразованиям, происшедшим за годы Советской власти как на далеких окраинах, так и в центральных, наиболее обжитых районах.

Советская научно-популярная и документальная кинематография выпускает довольно большое число фильмов из серии «По родной стране». Немало разнообразных фильмов выпущено и о Сибири и Дальнем Востоке. В частности, совсем недавно на экраны страны вышли фильмы «За баргузинским соболем», «Через пороги Енисея», «Маяка с реки Бикин». «В Тунгусской тайге», «За Верхоянским хребтом», «У животноводов Дальнего Востока», «На сибирской реке» и другие. Эти фильмы в различной степени приближаются к пожеланиям, высказанным тов. Бударовым,— они поэтичны, прекрасно передают красоты родной природы. Вместе с тем многие из них говорят о творческой деятельности человека, преображающего природу.

Фильмы о Сибири и Дальнем Востоке снимают творческие работники в основном Дальневосточной, Свердловской, Иркутской киностудий. Недавно Свердловская киностудия выпустила фильмы: «Здравствуй, земля Сибирская!», «По дорогам Приморья», «Уральские здравницы», «Кунгурская ледяная пещера», «Каменные загадки» и другие. В настоящее время Свердловская киностудия снимает фильмы «Северный Урал», «В горах Темир-Тау», «Рассказ о рудах» и т. д.

Иркутская студия кинохроники готовит фильмы «На Дальнем Севере», «Красноярский край», «По Байкалу» и другие. Не менее интересны и видовые фильмы других киностудий страны.

В этом году на Московской студии научно-популярных фильмов создано специализированное творческо-производственное объединение по подготовке короткометражных видовых фильмов из серии «Географический киноатлас».

Это объединение будет вести большую и интересную работу по выпуску видовых фильмов по СССР и мировой географии. Творческий руководитель объединения режиссер В. А. Шнейдеров горячо поддерживает предложение тов. Г. И. Бударова.

Задача, на наш взгляд, состоит и в производстве новых географических фильмов и в том, чтобы донести эти интересные видовые фильмы о самых различных районах нашей страны—от Арктики до Антарктики—до широких кругов советских зрителей.

Н. САЛАМАНОВ,
начальник отдела по производству документальных и научно-популярных фильмов Министерства культуры СССР

Прочитав такое письмо, мы порадовались тому, что интересный замысел будет осуществлен. Поспешили порадовать и автора письма Г. И. Бударова.

Созвонившись с т. Саламановым, он отправился к нему, охваченный естественным перед большой творческой работой волнением. Еще бы, ведь т. Саламанов так хорошо написал: «...режиссер В. А. Шнейдеров горячо поддерживает предложение тов. Г. И. Бударова». Горячо!

Вот что произошло в кабинете начальника отдела. Предоставляем слово Г. И. Бударову:

«В кабинете меня ждали два человека: режиссер В. А. Шнейдеров и еще один товарищ—женщина,

надо полагать, тоже имеющая отношение к производству фильмов. А через некоторое время пришел и сам Николай Алексеевич Саламанов.

Я по своему невежеству полагал, да и редакция убедила меня, что в Главке по производству фильмов меня будут уговаривать дать сценарий по моему материалу, по поводу которого написал письмо Николай Алексеевич, а получилось наоборот — меня стали отговаривать заниматься этим делом.

Сначала допросили — кто я и по какому праву вторгаюсь в эту область? Я стал оправдываться, что, мол, как член Союза писателей... — тут я сбился, проклятая робость вдруг одолела, что-то пролепетал о том, что я не виноват... редакция меня направила, да и по телефону я этот вопрос согласовал...

Тут все трое, очень любезно, весьма корректно, как будто по заранее выработанному регламенту, изложили свою точку зрения по данному вопросу.

Николай Алексеевич сказал, что в редакции не так поняли его письмо. Да! Ему понравилась эта идея... Да! Режиссер Шнейдеров заинтересовался материалом, но это не значит, что он предлагает снимать такую картину. — «Сибирь уже отражена в «Столбах», «По Алтаю», — подхватил режиссер Шнейдеров. — А теперь еще собираются снимать картину о Дальнем Востоке».

— Вы не по тому адресу пришли! — заявила товарищ, имеющая отношение к производству фильмов. — Надо в студию обратиться, а здесь, в Главке по производству фильмов, нужно говорить о производстве фильмов, сценарии — это не дело Главка.

— Чего же вы все-таки хотите? — спросил меня режиссер Шнейдеров.

— Я хотел бы предложить в качестве заявки на сценарий тот материал, что напечатан в моем письме в десятом номере журнала, — сказал я неуверенно.

— Нет! — твердо сказал режиссер Шнейдеров.

— Нет! — подтвердил Николай Алексеевич.

— Нет! — эхом отозвался голос женщины, имеющей отношение к производству фильмов.

— Извините, что я отнял у вас время, — смутившись, сказал я и направился к выходу.

Когда я закрывал за собой дверь — услышал, как все трое, оставшиеся в кабинете, глубоко и свободно вздохнули».

●

Спрашиваем т. Саламанова, читал ли он письмо, на котором стоит его подпись, — то самое письмо, что напечатано выше?

Конечно, история с письмом т. Бударова на этом не кончается. Фильм, в котором есть жизненная необходимость, должен быть создан. Кто же и на какой студии создаст его? Вот об этом мы снова спрашиваем Главное управление по производству фильмов.

О «МЛАДШЕМ БРАТЕ»

Уважаемый тов. редактор!

Направляем Вам письмо о некоторых, на наш взгляд, весьма важных и актуальных вопросах улучшения производства и использования учебных диафильмов.

●

Диафильм, этот «младший брат» кинематографии, пользуется заслуженной любовью советских людей. Несложная техника демонстрации, легкий, портативный и недорогой фильмоскоп позволяют в любых условиях показать на экране детскую сказку, учебные кадры к урокам в школе, иллюстрации к лекции о современной науке и технике и многое другое.

Ежегодно уже много лет московская фабрика «Диафильм» выпускает диафильмы самой разнообразной тематики. Ее продукция хорошо известна даже в наиболее отдаленных уголках Советского Союза, и трудно переоценить ее заслуги в этом большом и важном деле. Следует отдать должное фабрике в том, что за последние годы качество диафильмов в идейном и техническом отношении улучшилось.

Нам, педагогам, особенно часто приходится использовать диафильмы в своей работе, и, может быть, поэтому нам так дорог каждый удачный диафильм.

Почему же, за редким исключением, новые диафильмы не обсуждаются в нашей прессе?

Отзывы зрителей, педагогов, лекторов несомненно облегчили бы фабрике совершенствование продукции.

В прессе изредка отмечались недостатки в производстве диафильмов, однако фактически эти выступления остались безответными и серьезных изменений в этом деле пока не произошло.

Было бы желательно, чтобы фабрика выпускала платный периодический каталог диафильмов, в котором каждый интересующийся мог бы получить сведения о существующем фонде.

Мы считаем рациональным организовать в торговой системе базу, через которую, как это практикуется при обслуживании «Книга — почтой», можно было бы заказать нужную серию или же отдельные диафильмы.

Один из наиболее серьезных недостатков в производстве диафильмов — плохое обслуживание союзных республик. В производственном плане фабрики мало места уделяется материалам, осве-

щающим историю, культуру отдельных республик, и почти отсутствуют диафильмы на национальных языках союзных и автономных республик.

Вполне возможно, что значительный рост объема производства не позволяет московской фабрике «Диафильм» заняться этим делом. С этой задачей могли бы хорошо справиться министерства культуры союзных республик с братской помощью московской студии «Диафильм», организовав производство диафильмов на своих национальных языках. Следовало бы использовать опыт Литовской ССР по созданию своей студии диафильмов.

В нашей стране началась огромная работа по перестройке системы народного образования. Переход школ на новые программы, несомненно, потребует обновления учебного фонда диафильмов.

При планировании производства новых пособий следует учесть недостатки, которые, к сожалению, еще имеют место в существующих выпусках.

Желательно изготовлять диафильмы планомерно, в соответствии с программами для 8-леток и 11-леток. В прошлых выпусках, например, почти совершенно отсутствовали диафильмы к курсам новой и новейшей истории, химии, физики, географии.

Ряд типичных ошибок в диафильмах фабрика повторяет из года в год. Прежде всего следует указать на стремление авторов сценариев сделать диафильм всеохватывающим. Поэтому пособия получаются очень растянутыми (например, диафильм «Древний Египет»—62 кадра, «Культура Древней Индии»—56 кадров, большинство других также имеет по 40—50 кадров). Такие диафильмы, как правило, выходят из рамок программы, и учителям работать с ними очень трудно.

Желательно, чтобы диафильмы для школ выпускались соответственно программам данного класса, по определенной теме, с расчетом использования 10—15 кадров на уроке. Желательно дать в них материал для внеклассной работы. Диафильмы типа «Культура Древней Индии», «Леонардо да Винчи», «Год 1917» следует выпускать в двух вариантах—для школы и для взрослых.

Слишком большие пояснительные тексты к кадрам—серьезный недостаток диафильмов. Практика использования диафильмов в школах показывает, что наиболее удобны лаконичные тексты.

Многие диафильмы страдают отсутствием интересного и увлекательного решения темы. Материал в них часто подается сухо и без учета психологии детей.

Мы считаем, что учебные диафильмы для школ должны сопровождаться кратким пояснением для учителя, содержащим сведения об изобразительном материале и общие методические замечания.

Серьезное внимание следует уделить расширению выпуска диафильмов для школ. У нас нет диафильмов в помощь изучающим иностранные языки, математику. Нет диафильмов, специально созданных для развития речи в младших классах, для морального и эстетического воспитания в школе и т. д.

Школы ждут новых диафильмов в помощь политехническому обучению, а поле деятельности здесь более чем широкое. Нужны инструктивные пособия, знакомящие с техникой безопасности, устройством механизмов и производственными процессами.

Пора подумать над созданием серий диафильмов в помощь вечернему и заочному образованию.

Следует заметить, что объем тематики плана выпускаемых диафильмов заметно отстает от требований современной жизни. Почему, например, до сих пор не начато производство серий диафильмов в помощь кружкам по политическому самообразованию? Нет серий в помощь лекционной работе Общества по распространению политических и научных знаний. Мало диафильмов для антирелигиозной пропаганды.

Наконец, последнее, на что мы хотели бы обратить серьезное внимание, — косность в проекционной технике. Общеизвестно, что ни качество проекции, ни техническое устройство фильмоскопов нельзя назвать удовлетворительными. Почему же до сих пор, несмотря на широкое использование этой аппаратуры в школах, вузах, учреждениях, в домашних условиях, нельзя усовершенствовать ее и сделать качественным и удобным средством для образования и для отдыха трудящихся.

XXI съезд партии поставил перед деятелями искусства задачу—ознаменовать предстоящее семилетие дальнейшим развитием социалистической культуры. Деятели культуры призваны выше поднять идейно-художественный уровень своего творчества, быть и впредь активными помощниками партии и государства в деле коммунистического воспитания трудящихся и пропаганды коммунистической морали, в развитии многонациональной социалистической культуры. В выполнении величественной задачи строительства коммунизма значительное место должны занять и диафильмы.

Э. ЖЕРНОВСКИЙ,
преподаватель средней школы рабочей молодежи № 3
В. СЛУПСКИЙ,
сотрудник Научно-исследовательского института педагогики УССР

Киев

Уважаемые товарищи Жерновский и Слупский!

В вашем письме правильно отмечены недостатки выпускаемых студией учебно-школьных диафильмов. Известно, что количество кадров и длина диафильма зависят от темы. Так, например, трудно историю Французской революции XVIII века изложить в 20—

30 кадрах, да и нет надобности в этом. Важно правильно, в соответствии с учебной программой, построить диафильм.

В настоящее время студия принимает меры к улучшению качества диафильмов.

Студия начала выпускать диафильмы, состоящие из нескольких разделов по 10—15 кадров в каждом. Так, диафильм по географии «Австралия» включает в себя разделы: географическое положение; поверхность, внутренние воды; растительность и животный мир; население. Диафильм «Крепостное право на Руси» имеет четыре раздела: закрепощение крестьян; крепостная деревня XVIII века; борьба за свободу народа; падение крепостного права.

Не имея возможности сопровождать диафильмы брошюрами, в которых учителю сообщались бы дополнительные сведения, в текущем году в конце диафильма мы даем несколько кадров с текстом «К сведению учителя».

После утверждения новых школьных программ студия пересмотрит существующий фонд диафильмов и приступит к составлению перспективного плана, с тем чтобы изготовить диафильмы по всему курсу средней школы, и в первую очередь по предметам, наиболее нуждающимся в подобного рода наглядных учебных пособиях. В дальнейшем при составлении тематического плана мы будем предусматривать более локальные темы и примем меры к сокращению текста.

Мы впервые приступили к переводу наших диафильмов на языки национальных республик и предполагаем начать выпуск диафильмов к урокам по изучению иностранных языков.

Нами будет изготовлено 25 диафильмов на украинском языке для школ Министерства просвещения УССР.

Хочется поделиться своими соображениями и по некоторым другим вопросам, затронутым в письме тт. Жерновского и Слупского.

Существующий разрыв между спросом на диафильмы и их производством, а также некоторая косность в этом вопросе торгующих организаций приводит к тому, что в магазинах обычно бывает трудно приобрести диапозитивные фильмы для детей. Ныне студия добилась включения диафильмов в список товаров, рассылаемых «Посылторгом». В ближайшее время будет решен вопрос о распространении диафильмов через контору «Книга—почтой».

Весьма большое значение для эффективного использования диафильмов имеет качество проекционной аппаратуры. Выпускаемые фильмоскопы действительно страдают существенными недостатками, и прежде всего крайне слабым источником света, а также слабой оптикой, поэтому демонстрация диафильмов в относительно больших аудиториях почти исключена. Это серьезно затрудняет их использование в пропагандистских и учебных целях.

Попытки студии добиться от предприятий, производящих фильмоскопы, существенного улучшения их конструкции, результатов не дали.

В прошлом году студии удалось договориться с Загорским заводом школьного приборостроения о создании новой, усовершенствованной модели фильмоскопа, но, к сожалению, до сих пор выпуск этих проекционных аппаратов не налажен.

Сейчас студия заканчивает экспериментальные работы по озвучанию диафильмов. Нет сомнения, что такие диафильмы найдут широкое применение в учебно-школьной работе.

С. КУЗНЕЦОВ,
директор студии «Диафильм»

ДКТ-фильм

К директору Дворца культуры текстильщиков Ташкента Ю. П. Супоницкой пришла группа молодых рабочих текстильного комбината. Они предложили организовать любительскую киностудию. Правление Дворца текстильщиков пошло навстречу пожеланиям рабочих.

Вскоре в проходной комбината появилось объявление о приеме в самодеятельную киностудию.

На первое занятие пришли свыше ста пятидесяти человек. Все хотели сниматься в фильмах.

— Но задачи вновь созданной студии состоят не в том, чтобы сразу снимать художественный фильм: всему свое время,— пояснил руководитель любительской киностудии М. Закиров.— Студия ставит перед собой цель показать в своих фильмах труд, учебу, общественную жизнь рабочих и служащих комбината. Фильмы расскажут о новаторах и передовиках производства, о жизни бригад коммунистического труда, об участниках художественной самодеятельности.

Прошло несколько месяцев. Сейчас работа студии в самом разгаре. После конкурсного отбора в студии начала заниматься молодежь. В студии работают две группы: операторская и актерская. Актерской группой руководит артист театра имени М. Горького Н. С. Хлибко. Студийцы под его руководством изучают основы актерского мастерства, готовят одноактные пьесы. А операторская группа изучает устройство киноаппарата, технику съемки и обработки кинопленки.

...И вот пришел день, когда студийцы заполнили просмотровый зал. Они с волнением ждали этой минуты. Застрекотал проекционный аппарат. На экране появилась эмблема киностудии «ДКТ-фильм» (то есть фильм Дворца культуры текстильщиков). Мы смотрим первую работу кинолюбителей комбината. Это фильм о нашем замечательном городе, о его неутомимых тружениках. Кадры, отснятые кинолюбителями, показывают, какое огромное место в индустрии Узбекской республики занимает Ташкентский текстильный комбинат. Мы видим просторные цехи его фабрик, работу бригад коммунистического труда на первой ткацкой и третьей прядильной фабриках. Аппарат переносит нас на ситцепечатную фабрику. Это ее красивые ткани можно увидеть во многих уголках нашей страны и далеко за ее пределами. Но вот кончился рабочий день. Как же проводят свободное время текстильщики? К их услугам прекрасный Дворец. Кадры фильма интересно показывают занятия коллектива художественной самодеятельности.

Создатели этого фильма—рабочий ситцепечатной фабрики М. Хасанов, техник А. Викторов, электромонтер Л. Алиев—были операторами. Немало потрудились над фильмом звукооператор упаковщик М. Ильяев, художник студент В. Сухоручкин, осветитель прядильщица Л. Шикова.

Сейчас при студии создается еще одна группа—сценарная, которая будет работать над сценариями будущих картин. Начинается ежемесячный выпуск киножурнала. У студии большие планы. Пожелаем ей успешно их осуществить!

М. ТОНКОНОГОВ

Ташкент

КИНОФЕСТИВАЛЬ В ШАХТЕРСКОМ КЛУБЕ

Уважаемая редакция!

Я хочу рассказать о том, как актив Дома культуры шахтеров города Кемерово пробует популяризировать советское кино. Это поучительный опыт.

Комиссия по работе среди населения предложила правлению Дома культуры провести фестиваль фильмов, поставленных по произведениям русской классической литературы.

После детального обсуждения было решено привлечь к осуществлению первого районного кинофестиваля работников кафедры литературы местного педагогического института.

Связались с педагогами, разработали план совместных действий. Больше того—удалось убедить управляющего Облкинопрокатом тов. Пикунова в полезности намечаемого мероприятия. Однако убедить-то убедили, а вот получить фильмы оказалось не так просто.

Все имеющиеся в Облкинопрокате фильмы шли по «кругу» того или иного района или находились в таком состоянии, что лучше было их не брать.

Хорошо, что мы обратились в кинопрокат не накануне фестиваля, а задолго до его организации! Хотя и с большим трудом, все же удалось добиться получения необходимых фильмов. Правда, впоследствии киноленты нам доставлялись регулярно.

Начали проводить сеансы. И тут возникли дополнительные трудности. То динамик «сел» (во время просмотра «Анны Карениной»), то «отказывал» микрофон. Эти «мелочи» следовало бы предусмотреть заранее, но раз уж так получилось, то пришлось исправлять неполадки на ходу...

Несмотря на поздние часы начала сеансов, вскоре все же образовался постоянный круг активных посетителей. Они не только внимательно слушают лектора, но и задают вопросы, берут в библиотеке критическую литературу о фильмах и художественных произведениях, по которым они поставлены. При разборе фильмов «Поединок», «Идиот», «Борис Годунов» и других мы рекомендовали в качестве пособия журнал «Искусство кино», хотя с отдельными оценками рецензентов не согласны. Присутствовавшие на конференции отметили, что «Искусство кино» еще слабо освещает вопросы экранизации художественных произведений. Трудно было, например, отвечать на вопросы зрителей: «А почему экранизировали именно «Мальву» или «Анну на шее», а не другие произведения?»

Зрители, участники конференции предъявили ряд серьезных претензий и к подбору, и к качеству, и к последовательности показа представленных на фестивале фильмов. Большинство единодушно признало проведение таких кинофестивалей с лекциями, беседами и книжными выставками нужным и полезным делом. Многие говорили о необходимости проводить фестивали по экранизациям произведений советской литературы.

Словом, ясно, что это дело полезное и нужное. Однако возникает ряд вопросов, решить которые своими силами мы не можем. Прежде всего надо добиться от кинопроката выдачи для этой цели лучших кинокартин. Отвечают нам примерно так: вот прокрутим фильмы по всем местам, тогда, пожалуйста, показывайте, если они еще будут годны!

Что и говорить—чутко относятся прокатные организации к хорошей инициативе!

Ф. МАЛЬЦЕВ,
член правления Дома культуры шахтеров,
старший преподаватель кафедры литературы

Кемерово



Фильм «Кабинет доктора Калигари» вышел на экраны Германии в 1920 году. Спустя 38 лет специальное международное жюри на Брюссельской выставке 1958 года, состоявшее из 117 историков кино и киноведов, признало его одним из двенадцати лучших фильмов мира, созданных за последние шестьдесят лет.

«Кабинет доктора Калигари» появился в начале бурного развития немецкой кинематографии. В этот период была выпущена серия фантастических фильмов и фильмов «ужасов». Среди них значительное место занимали фильмы экспрессионистские.

Экспрессионизм в послевоенной Германии проник во все виды искусства, он оказал свое влияние и на кино. Возникнув еще до первой мировой войны, он нашел благоприятную почву в стране, пережившей крах в войне и поражение революции. Состояние тревоги, смятенности, мистицизм, нездоровая фантастика ярко и всесторонне выражены в «Кабинете доктора Калигари», воплотившем в себе все основные черты этого течения.

У фильма были предшественники. Так, в 1914 году датский режиссер Стеллан Рай поставил в Германии фильм «Дом без окон, без дверей», в котором намечаются некоторые черты «калигаризма»—искаженная перспектива, изломанные линии архитектуры. В 1916 году Отто Рипперт поставил фильм «Гомункулюс», где в световом решении кадра были применены резкие черно-белые контрасты, так характерные для «Калигари».

Интересна история создания фильма. Сценарист Карл Майер написал свой первый сценарий совместно с чехом Гансом Яновицем. Доктор Калигари был задуман ими как личность деспотическая, как воплощение мрачной силы, порождающей бессмысленную жестокость войн. Основной идеей сценария был протест против этой силы. Однако продюсер фильма, ссылаясь на необходимость облегчить зрителю восприятие фантастических событий, вопреки желанию авторов сценария, ввел в фильм пролог и эпилог, в котором все происходящее преподносилось как бред сумасшедшего в психиатрической клинике. Этим разоблачительная идея сценария была снята.

Фирма «Декла» в лице продюсера Эриха Поммера первоначально предложила постановку фильма режиссеру Фрицу Лангу. Он отказался, тогда Поммер поручил режиссуру Роберту Вине. Не сразу был найден и художник фильма. Сценаристы предложили чеха Альфреда Кубина, однако Поммер пригласил декораторов-экспрессионистов Германа Варма и Вальтера Рёрига. Художником по костюмам был Вальтер Райман. Они-то и явились подлинными авторами изобразительного решения фильма, хотя Вине и утверждал, что художественный замысел «Калигари» принадлежал ему. В действительности он лишь уступил художникам, причем не без колебаний. Продюсер, со своей стороны, тоже согласился на эксперимент художников, поскольку декорации, рисованные на полотне, были дешевы: они обошлись всего в 600 тысяч марок.

Разрисованные холсты, изображавшие деформированные архитектурные линии, мрачные сочетания световых пятен и условные костюмы соответствовали эстетическому кредо авторов фильма—художников-экспрессионистов.

В картине снимались крупнейшие киноактеры Германии Вернер Краус, Лиль Даговер и Конрад Вейдт. Наиболее интересным из них был Конрад Вейдт. Его стилизованная пластика дополняет замысел авторов фильма. Все это подчеркнуто работой оператора Вилли Хамейстера, снимавшего по принципу черно-белых пятен—игры света и теней. Кино как искусство синтетическое объединило здесь многие черты экспрессионизма, присущие другим видам искусства—живописи, архитектуре, театру.

В Советском Союзе «Кабинет доктора Калигари» вышел на экраны в конце 1922 года. На страницах журнала «Кино» была открыта дискуссия по поводу фильма, в которой приняли участие многие кинематографисты, в том числе Л. В. Кулешов и В. К. Туркин. Выступавшие отмечали превосходную игру Конрада Вейдта, отдельные интересные приемы освещения в фильме, отвергая в то же время его идейные, эстетические установки.

Влияние «Кабинета доктора Калигари» на развитие киноискусства бесспорно. Черты «калигаризма» часто появлялись в фильмах разных стран в последующие годы. Но сам Вине ничего значительного больше не поставил. Его экспрессионистский фильм «Генуине», а затем «Раскольниковы» успеха не имели.

«Кабинет доктора Калигари» интересен и как документ эпохи, отражающий настроения интеллигенции в критический период истории Германии. В фильме был разработан ряд новых приемов, расширяющих выразительные возможности кино, в частности приемов освещения. Именно поэтому он занял свое место в истории мировой кинематографии.

М. А.

1930 ГОД

В один из ноябрьских вечеров 1929 года в Москве, в клубе завода «Серп и молот», состоялось обсуждение нового антирелигиозного фильма «Иуда». Выступали сталелитейщики, листопрокатчики, канатчики, гости рабочих. Спорили, отмечали недостатки фильма, но конечное мнение многочисленных ораторов было единодушным: «побольше таких картин рабочим и крестьянам».

В резолюции участников обсуждения было записано: «Просмотрев картину «Иуда», рабочие завода «Серп и молот» и представители пленума областного совета безбожников признают своевременность и нужность данной картины, ее безусловную художественную ценность».

В начале 1930 года фильм «Иуда» вышел на экраны страны. Это была одна из немногих картин, поставленных на антирелигиозную тему. Но ценность ее и место в ряду других картин тех лет не исчерпывались лишь актуальностью темы. Один из рецензентов писал в журнале «Кино и жизнь»: «Иуда»—первая фильма, по-серьезному агитирующая за атеизм и развертывающая антирелигиозную тему в широких масштабах и с художественной убедительностью. Режиссеру и сценаристу удалось сжать огромный материал в экономные образы, в цепь последовательных драматических событий, полных жизненного правдоподобия и построенных с хорошей легкостью и простотой».

Разоблачая контрреволюционную роль духовенства в годы гражданской войны, сценарист П. Бляхин и режиссер Е. Иванов-Барков сумели показать антинародную, классовую сущность религии.

В центре фильма образ монаха-отшельника Ионы (артист Б. Фердинандов). Этот старец полон любви к окружающим, что соответствует его представлению о христианской морали. Непротивление злу насилием побуждает Иону предать вооружившихся для борьбы за свои права крестьян. Меру своей вины он осознает лишь тогда, когда у него на глазах учиняется дикая расправа над восставшими. Художественно убедительно показывают авторы фильма путь Ионы от умиленной веры в бога к атеизму.

«ИУДА»



«ИУДА»

По жанру «Иуда» ближе всего к психологической драме. Заслуга авторов заключалась в том, что фильм выходил за рамки личной драмы главного героя и вызывал у зрителя широкие социальные обобщения.

Интересен по замыслу и воплощению образ послушника Онуфрия (артист В. Ковригин). Он прислуживает по обязанности, а не по убеждению и прилагает немало усилий для того, чтобы разоблачить перед Ионой (и перед зрителем) растленность монастырских нравов. Превосходна сцена разоблачения Онуфрием махинаций игумена с плачущей иконой богоматери. Полюбившийся зрителям образ смелой крестьянской девушки создала в фильме Э. Цесарская.

Фильм «Иуда» отличается цельностью идейно-художественного и изобразительно-стилевого решения. В этом немалая заслуга операторов Г. Гибера и П. Безбородова, художника В. Рахальса и в первую очередь режиссера Е. Иванова-Баркова. В прошлом воспитанник Строгановского художественного училища, Е. Иванов-Барков показал в «Иуде» прекрасное понимание законов композиции кадра и его выразительности.

Отмечая тридцатилетие со дня выхода на экран этого фильма, было бы неправильным не сказать о его недостатках. Они прежде всего в статичности, неразработанности образа крестьянского вожака Федора (артист И. Штраух), в монтажных погрешностях.

В целом же фильм явился значительным произведением молодого советского киноискусства.

Н. Глаголева

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Люди на мосту», 10 ч., цветной.

Автор сценария С. Антонов; постановщик А. Зархи; оператор А. Харитонов; режиссер Л. Инденбом; художник-постановщик А. Фрейдин; композитор Р. Щедрин; текст песен В. Котова; звукооператор Л. Булгаков. Комбинированные съемки: оператор А. Ренков; художник З. Морякова.

В ролях: Булыгин—В. Меркурьев, Анна Семеновна—Н. Медведева, Лена—А. Завьялова, Виктор—О. Табаков, Оля—Л. Касьянова, Орлов—Е. Шутов, Одинцов—В. Дружников, Паромов—Г. Глебов, Седых—Ю. Соколик, Хорьков—С. Каюков, Удачин—А. Веденкин, Оксана—Н. Дорошина.

В эпизодах: А. Грибов, Л. Чубаров, В. Мусатов, Б. Пясецкий, Н. Суровцев, А. Арыштаев.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Горячая душа», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Попов, Е. Ленская; режиссер-постановщик Е. Немченко; главный оператор С. Иванов; художники Е. Еней, М. Иванов; композитор В. Пушков; звукооператор Р. Лапинский; режиссер В. Долгошеев. Комбинированные съемки: оператор И. Гольдберг; художник Б. Михайлов.

В ролях: Федор—В. Векшин, Яснова—С. Данильченко, Савчук—В. Меркурьев, Шебалин—В. Архипенко, Грачев—Н. Емельянов, Стрельников—О. Басилашвили, Майя—А. Немченко, Женя—М. Петров, Бессонов—И. Владимиров, Шахрай—Н. Михайлов, Чекин—В. Бобров, Бирюков—О. Хроменков, Сапрыкин—А. Смирнов.

В эпизодах: Ф. Федоровский, М. Призван-Соколова, О. Порудолинская, З. Квятковская, Светлана Алексеева, Т. Гурецкая.

●

«Ссора в Лукашах», 9 ч., цветной.

Автор сценария В. Курочкин; режиссер-постановщик М. Руф; главный оператор С. Иванов; художник Б. Бурмистров; режиссер В. Терентьев; композитор В. Левашов; звукооператор Б. Хуторянский; текст песен: В. Левашова, В. Пухначева.

В ролях Петр Трофимов—С. Плотников, Костя Ласточкин—К. Лавров, Туз—Л. Быков, Ульяна—И. Будкевич, Лиза—Г. Теплинская, Катя—Г. Васильева, Копылов—П. Волков, Степанида—В. Телегина, Матвей Кожин—Б. Рыжухин, Диоген—Г Гумилевский.

В эпизодах: А. Блинов, В. Бурлакова, А. Денисова, А. Квасова, В. Кузнецова, Л. Малиновская, Ю. Соловьев, В. Терехов, В. Титова, Б. Юрченко.

●

«Жеребенок» (по мотивам рассказа М. Шолохова), 4 ч.

Автор сценария А. Витоль; постановщик В. Фетин; оператор Е. Кирпичев; художник А. Рудяков; режиссер Л. Махтин; композитор В.Соловьев-Седой; звукооператор А. Волохова.

В ролях: Трофим—Е. Матвеев, командир эскадрона—Л. Пархоменко, казачка—Г. Карелина, офицер—С. Полежаев, вахмистр—А. Трусов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Мальчики», 8 ч.

Авторы сценария: А. Лисянская, Г. Вольперт; художественный руководитель С. Навроцкий; постановщик С. Цыбульник; оператор С. Шахбазян; художник В. Агранов; композитор О. Сандлер; звукоопера- А. Лупал; текст песни Н. Сома Комбинированные съемки: оператор Н. Илюшин; художник В. Деминский.

В ролях: Петя—Леня Бабич, Тимка—Коля Чурсин, Игорь—Саша Карпов, Лилия Ивановна—Л. Сухаревская, Афанасий Петрович—А. Гумбург, Иван Лукич—Н. Дупак, мать Пети—Г. Двойникова, отец Пети—В. Грудинин, Антонина—Е. Машкара, Катя—Наташа Черноусова, Сережа—Толя Зайцев.

В эпизодах: А. Хвыля, М Белоусов, Н. Копержинская, В. Алексеенко, В. Магеровская, Ж. Дмитренко, И. Гузиков, Валя Марченко, Люся Мухина, Ира Чайникова

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Приговор», 9 ч.

Авторы сценария: И. Чавчанидзе, Г. Лорткипанидзе; режиссер-постановщик Л. Хотивари; оператор Л. Сухов; художник Д. Такайшвили; режиссер И. Тархнишвили; композитор Б. Квернадзе; звукооператор Р. Кезели; текст песен П.Грузинский. Комбинированные съемки: оператор А. Маргарян; художник Г. Мгеладзе.

В ролях: Мераб—Г. Шавгулидзе, Тамара—Д. Церодзе, дети: мальчик—Д. Данелия, девочка—М. Кахетелидзе, прокурор— Г. Ткабладзе, Нани—Л. Элиава, Зураб—И. Кахиани, верзида—В. Ниниуа, веснущатый—Б. Амаглобели, Дато—К. Касрадзе, полковник—Д. Славин.

В эпизодах: Э. Апхаидзе, А. Гомелаури, А. Квалиашвили, И. Учанейшвили, И. Нижарадзе, А. Лория, Э. Биланишвили, М. Канделаки, Г. Кикнадзе Р. Небиеридзе, И. Пиранишвили, Г. Чанашвили и другие.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Фуркат», 9 ч.

Авторы сценария: Тураб Тула, Михаил Мелкумов; режиссер-постановщик Юлдаш Агзамов; оператор М. Краснянский; художник В. Синиченко; композитор С. Юдаков; звукооператор Г. Сенчило; режиссеры по монтажу: Н. Логинова, Х. Умарова. Комбинированные съемки: оператор М. Пономарев; художник Н. Рабинович.

Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В главных ролях: Фуркат — Якуб Ахмедов Мукими — Разак Хамраев, Александр Фаденчев — П. Любешкин, редактор Елецкий — П. Соболевский, княгиня Оболенская — А. Ларионова, князь Оболенский — Л. Колесников, генерал-губернатор — В. Емельянов, Беклярбек — А. Турдыев, градоначальник Ташкента — Н. Розанцев, Ташболта — Абид Джалилов, Рано — М. Азизова, Ля Цзин Фан — Ли Гир Су, полицмейстер Арзамасский — А. Хвыля, Ажам — Х. Умаров, Рухит — М. Юнусов, Юсуфи — Ж. Таджиев.

В эпизодах: Р. Пирмухамедов, У. Абдуллаев, Е. Яворский, Л. Мельникова, М. Головин, Ш. Кабулов, А. Таджиев, В. Русинов

ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Друзья-товарищи», 8 ч.

Авторы сценария: В. Крупенкин, Ф. Дорофеев, режиссер-постановщик В. Павловский; операторы: Л. Берковиц, А. Рыбин; художник П. Максименко; режиссер В. Молдаванова; композитор К. Доминчен; звукооператор Ю. Горецкий; текст песен Л. Рева.

В ролях: Зина Бубенко — Тамара Стрельцова, Витя Гонта — Юра Ржецкий, Олег Шуменко — Слава Семенов, Вася Коркин — Саша Ракитин, Юрко — Толя Сенченко, Митька — Вася Гзовский, Галя Пурыгина — Лариса Сергеева, Оля Пахомова — Таня Астахова, Рязанов — М. Глузский, Кушнир — Н. Дупак, Вера Алексеевна — Д. Столярская, Елизавета Петровна — Е. Веховская, Петр Искорка — Ю. Боголюбов, дед Пахом — Д. Капка, Лена — Н. Кукушкинна, майор — Ю. Максимов.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Эхо», 9 ч.

Автор сценария Фр. Рокпелнис; режиссер-постановщик В. Круминь; режиссеры: Ю. Целмс, А. Бренч; оператор В. Масс; художник Л. Грасман; композитор М. Заринь; звукооператор В. Блумберг.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Яйя — Д. Ритенберг (дублирует А. Кончакова), Янис — Д. Свидерский (О. Стриженов), Айзуп — О. Берзинь (С. Чекан), Галдар — Э. Мерц (С. Голованов), хозяйка — М. Клетниеце (Е. Кузюрина), хозяин — Х. Авенс (С. Чубаров), Евния — Е. Муриниеце (М. Виноградова), Балодис — А. Милбрет (Н. Добронравов), Балодиене — А. Яунвалка (Е. Максимова).

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Подводные рифы», 8 ч.

Авторы сценария: А. Хинт, А. Сярев; режиссер-постановщик В. Невежин; оператор С. Школьников; композитор Б. Кырвер; звукооператор Г. Вахтель; художник П. Линцбах; режиссер И. Таммур; текст песен: Юхан Лийв, М. Кесамаа, К. Мерилаас, А. Отто.

Режиссер дубляжа Е. Розенталь; звукооператор дубляжа Г. Вахтель.

Роли исполняют и дублируют: Тынис — А. Орав (дублирует А. Борисов), Рийна — А. Петерсон (Г. Богданова), Лидия — Л Лаатс (Т. Алешина), Лауэр — А. Эскола (А. Подгур), Линквист — А. Сууроргг (В. Архипенко), Тиудур — О. Ракукас (Г. Куровский), Михкель — А. Хыимре (С. Гусев), слепой Юхан — А. Мяги (Ф. Никитин), Прийду — В. Труве (Н. Кузьмин).

В эпизодах: Л. Линдау, К. Вяльбе, О. Эскола, О. Гинн, П. Вааранди, А. Эвераус, К. Лонт, А. Пахла, Э. Нымберг, П. Ратас.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ И КИНОСТУДИЯ «НОВАЯ АЛБАНИЯ» г. ТИРАНА

«Албания, цвети», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Силичи, И. Копалин; режиссеры: И. Копалин, Э. Кеко; операторы: В. Воронцов А. Левитан, Я. Нано; авторы дикторского текста: В. Солоухин, Л. Силичи.

Об успехах строительства социализма в Народной Республике Албании.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

«Наш Азербайджан», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Браславский, И. Дадашев; режиссер-оператор М. Дадашев; операторы: А. Алекперов, В. Збудский.

•

«Весна азербайджанской культуры», 6 ч., цветной.

Автор сценария Г. Наджафов; режиссеры: Д. Мамедов, Х. Бабаев; операторы; Х. Бабаев, С. Бадалов, Д. Мамедов, М. Прудников.

О Декаде азербайджанской литературы и искусства в Москве.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Театр зовет», 5 ч.

Автор сценария П. Бахмутский; режиссер-постановщик М. Клигман; режиссер М. Грачева; оператор А. Климов.

О работе над ролью в спектакле самодеятельного театрального коллектива.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Вечнодействующая радиоволна», 11 ч.

Производство киностудии имени 1 августа, КНР.

Автор сценария Линь Цзинь; режиссер Ван Линь; оператор Сюэ Бо-цинь; художник Ван Вэй; композитор Ли Вэйцай.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Ли Цзя, радист — Сунь Дао-линь (дублирует В. Прохоров), Хэ Лань-фэн, его жена — Юань Ся (К. Лепанова), доктор Сунь — Син Цзи-тянь (К. Карельских), Бай Ли-цзюнь, связистка — Хуан Вань-су (В. Петрова), Лю Ни-на, шпионка — Ли Ли-чжу (В. Чаева), Тао Вэй, предатель — Ван Синь-ган (Я. Янакиев), Накамура — Ван Сяо-чжун (М. Глузский), Огура — Мэн Цин-фан (Ч. Сушкевич).

•

«Ровно в 9», 9 ч.

Производство Корейской студии художественных фильмов.

Автор сценария Пак Тхе Хон; режиссер Цой Нам Сен; оператор Тен Гю Оан; художник О

Зин Хоан; композитор Ким Бен Зун; звукооператор Цой Гоан Мук.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа Б. Митякин; звукооператор дубляжа И. Скиндер.

В ролях: Гын Сам—Теп Ун Бон (дублирует И. Кулешов), Дон Чер—Ким Ын Бе (В. Векшин), Ын Сук—Ким Тхе Сун (Н. Батурина), Сен Гук—Вон Е Себ (С. Ярмолинец), Ден Хы—Ем Ир Лен (Р. Балашова).

●

«Гражданин Брих», 11 ч.

Производство киностудии Баррандов, Чехословакия.

Авторы сценария: Отакар Вавра, Ян Отченашек; режиссер Отакар Вавра; оператор Ян Калиш; композитор Иржи Срнка.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа И. Мутанов; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли исполняют и дублируют: Брих—Карел Хегер (дублирует В. Дружников), Ирена—Власта Фиалова (В. Караваева), Ондржей — Отомар Крейча (М. Бернес), Бартош - Ярослав Прухи (В. Гуляев), Мизина—Зденек Штепанек (Я. Беленький), Патера—Йозеф Бек (В. Файнлейб), Ландова—Ярмила Смейкалова (А. Харитонова), Штетка—Йозеф Кемр (И. Жеваго), Главач—Иржи Совак (Я. Янакиев), Казда—Эдуард Когоут (А. Добронравов), Сатка—Ян Пивец (А. Сосновский), Борис—Владимир Раж (А. Фриденталь), Ганс—Ганс Гардглофф (Э. Геллер), Калоусова — Иржина Шейбалова (З. Воркуль), Калоус—Богуш Загорский (А. Цинман), Лалецкий—Мартин Ружек (М Глузский), Камил — илош МКопецкий (П. Самари)

●

«Такая любовь» (по одноименной пьесе Павла Когоута), 8 ч.

Производство киностудии Баррандов, Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Вайс, Павел Когоут, Иржи Брдечка; режиссер Иржи Вайс; оператор Вацлав Гануш; художник Карел Шквар; звукооператор Милослав Гурка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Лида Матисова—Мария Томашова (дублирует Д. Столярская), человек в мантии—Милош Недбал (А. Кельберер), Милан Стибор—Сватоплук Матиаш (А. Песелев), Стиборова, его мать—Мария Вашова (Е. Егорова), Петер Пегрус—Владимир Раж (К. Карельских), Лида Петрусова, его жена—Ярмила Смейкалова (Л. Де-Марки), Милада Матисова—Иржина Шейбалова (О. Козьмина), Отомар, ее муж—Феликс Ле Брё (А. Карапетян), декан—Бедржих Карен (Б. Баташов).

●

«Медведь-плясун», 2 ч., цветной.

Производство Студии хроникально-документальных фильмов, Будапешт.

Автор сценария Эдит Маркуш; режиссер Юдит Ваш; оператор Йожеф Мико.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Э. Кульганек; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Звезды», 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР) и Софийской студии художественных фильмов (Болгария).

Автор сценария Анжел Вагенштайн; режиссер Конрад Вольф; оператор Вернер Бергман; художники: Мария Иванова, Альфред Дроздек; композитор Симеон Пиронлов; звукооператор Эрих Шмидт.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа Ф. Каплан; звукооператор дубляжа В. Курганский.

Главные роли исполняют: Рут — Саша Крушарская (дублирует И. Карташева), Вальтер—Юрген Фрорип (А. Консовский), Курт—Эрик С. Клайн (В. Балашов), Петко—Стефан Пейтшев (В. Гурин), Блаже—Георгий Наимов (О. Шаповалов).

●

«Героическая симфония», 8 ч.

Производство киностудии «Винер Кунстфильм», Австрия.

Сценарист-режиссер Вальтер Кольм-Вельте; оператор Гюнтер Андерс; композитор Алоиз Мелихар; художники: Отто Нидермозер, Эдуард Штольба; звукооператоры: Отто Унтерзальмбергер, Альфред Норкус.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В главной роли Эвальд Бальзер (дублирует Л. Колесов).

В ролях: Тереза фон Брунсвик—Марианна Шенауэр (Г. Водяницкая), Джульетта Гвиччиарди — Юдит Хольцмайстер (Л. Колпакова), Аменда—Ганс Красницер (Б. Рыжухин).

●

«Госпожа министерша» (по комедии Б. Нушича), 9 ч., цветной.

Производство киностудии УФУС, Югославия.

Автор сценария С. Байчич; режиссер Жорж Скригин; операторы: Велибор Андреевич, Секула Банович; художник Миомир Денич; композитор Кремишир Баранович.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

В главных ролях: Марица Попович, Иован Гец, Северин Биелич, Мийа Алексич, Милена Дапчевич, Дара Чаленич, Мирко Милосавлевич, Стеван Миня, Любиша Йованович

Роли дублируют: Е. Лосакевич, Г. Гай, Г. Соловьев, Л. Колпакова, Коля Мельников, Г. Короткевич, Н Гаврилов, С. Мазовецкая, Л. Малиновская, А. Богданова-Честнокова, Е. Григорьев.

«Папа, мама, моя жена и я», 10 ч.

Производство «Лямбор-фильм», «Шанд-Элизе-Продюксьон», «Косинекс», Франция.

Авторы сценария: Марсель Эме, Пьер Вери, Жан Поль Ле Шануа; режиссер Жан Поль Ле Шануа; оператор Марк Фоссар; художник Робер Клавель; композитор Жорж Ван Парис; звукооператор Рене Саразен.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Главные роли исполняют и дублируют: Фернан, папа—Фернан Леду (дублирует Л. Свердлин), Габриэль, мама—Габи Морлей (М. Барабанова), Робер, их сын—Робер Лямуре (Я. Янакиев), Катрин, его жена—Николь Курсель (Д. Столярская).

●

«Закон есть закон», 9 ч.

Производство «Фильм Ариан», «Фильм Сонор», «Франс Синема Продюксьон» (Франция), «Видес» (Италия).

Авторы сценария: Ж. Эмманюэль, Дж. Такелла, Жан Манс, Кристиан-Жак; режиссер Кристиан-Жак, оператор Джанни Ди Венанцо, художник Джанни Полидори; композитор Нино Рота; звукооператор О. Дель Гранде.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Фердинанд Пасторелли—Фернандель (дублирует Е. Весник), Джузеппе Ла Палья—Тото (Ч. Сушкевич), Маланден—Ноэль Рокэвер (К. Карельских), Антониетта — Леда Глория (М. Фигнер), Элен—Натали Нерваль (Д. Столярская).

●

«Путь в высшее общество» (по роману Джона Брейна), 10 ч.

Производство «Ремус», Англия.

Автор сценария Нейл Петерсон; режиссер Джек Клейтон; оператор Фредди Фрэнсис; художник Ралф Брайнтон; композитор Марио Нашимбене; звукооператор Джон Кокс.

Русские надписи сделаны Субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В главных ролях: Алис Эйзгилл — Симона Синьоре, Джо Лэмптон — Лоуренс Хэрвей, Сьюзен Браун — Хизер Сирс.

•

«Пока ты со мной», 9 ч.

Производство «Нойе дойче фильмгезельшафт», ФРГ.

Автор сценария Иохен Хут; режиссер Гаральд Браун; оператор Гельмут Ашлей; художник Вальтер Хааг; композитор Вернер Айсбреннер· звукооператор Ганс Вуншель.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Эва Бергер — Мария Шелл (дублирует Н. Зорская), Штефан Бергер — Харди Крюгер (Н. Орлов), Франк Торнау — О. В. Фишер (В. Дружников), Мона Арендт — Бригитта Хорней (Г. Фролова), сценарист — Матиас Виман (В. Емельянов), банкир Бенц — Пауль Бильдт (А. Кельберер).

•

«Человек в коротких штанишках», 10 ч.

Итало-испанское производство «Вертиксфильм».

Авторы сценария: Уго Пирро, Лиана Ферри, Глауко Пеллегрини; режиссер-постановщик Глауко Пеллегрини; оператор Карло Монтуори; художник Франциско Канет; композитор Карло Рустикелли; звукооператоры: Романо Мэрхе, Рафаэль Дель Монто.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют: Эдуардо Невола, Эдуардо Де Филиппо, Франциско Рабаль, Алида Валли, Меммо Коротенуто, Ирэне Чефаро, Хулита Мартинес, Хуан Калво, Гастоне Ренцелли, Изабель де Понес, Франко Бальдуччи, Феликс Фернандес.

Роли дублируют: М. Виноградова, Е. Тэн, Н. Агапова, Г. Фролова, А. Кончакова, Е. Коновалова, О. Голубицкий, В. Дружников, И. Рыжов, М. Глузский, Н. Граббе, М. Бернес.

•

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К-5-43-87.

А01202. Подписано к печати 24/II 1960 г.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 11 (условных листов 17,93).

Учетно-издательских листов 17,93. Тираж 21300 экз. Зак. 38

•

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза.

Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9

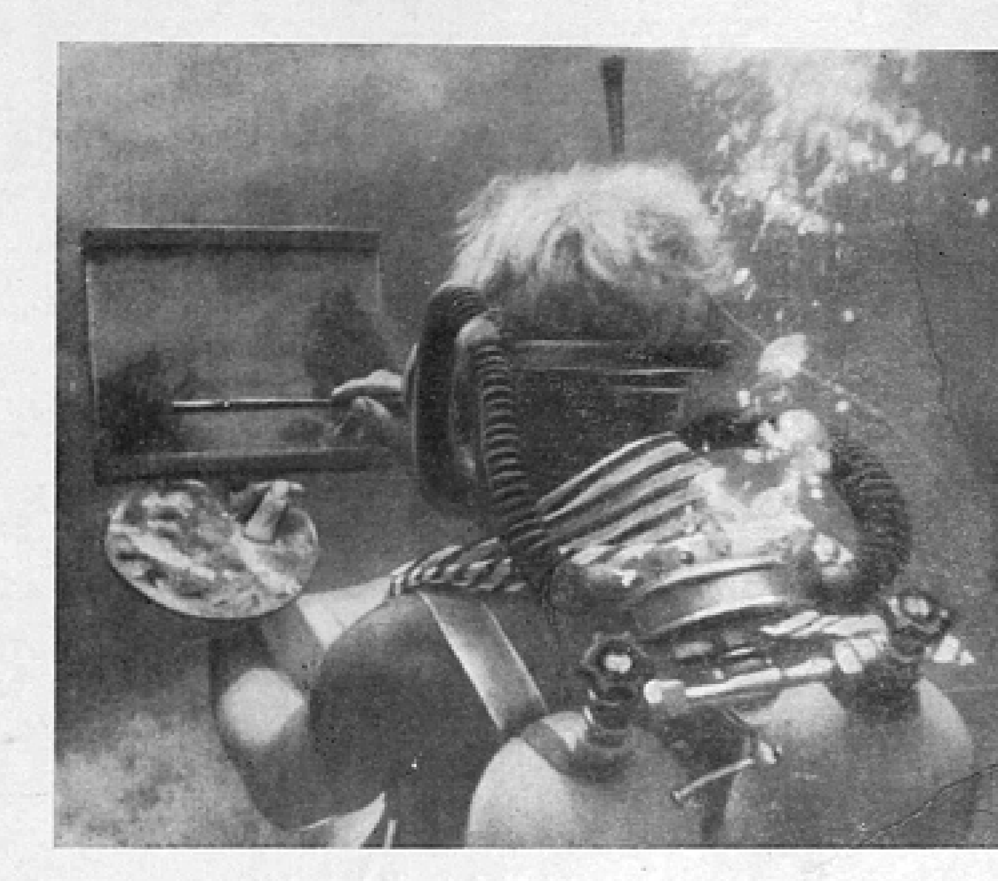
Цена 10 руб.

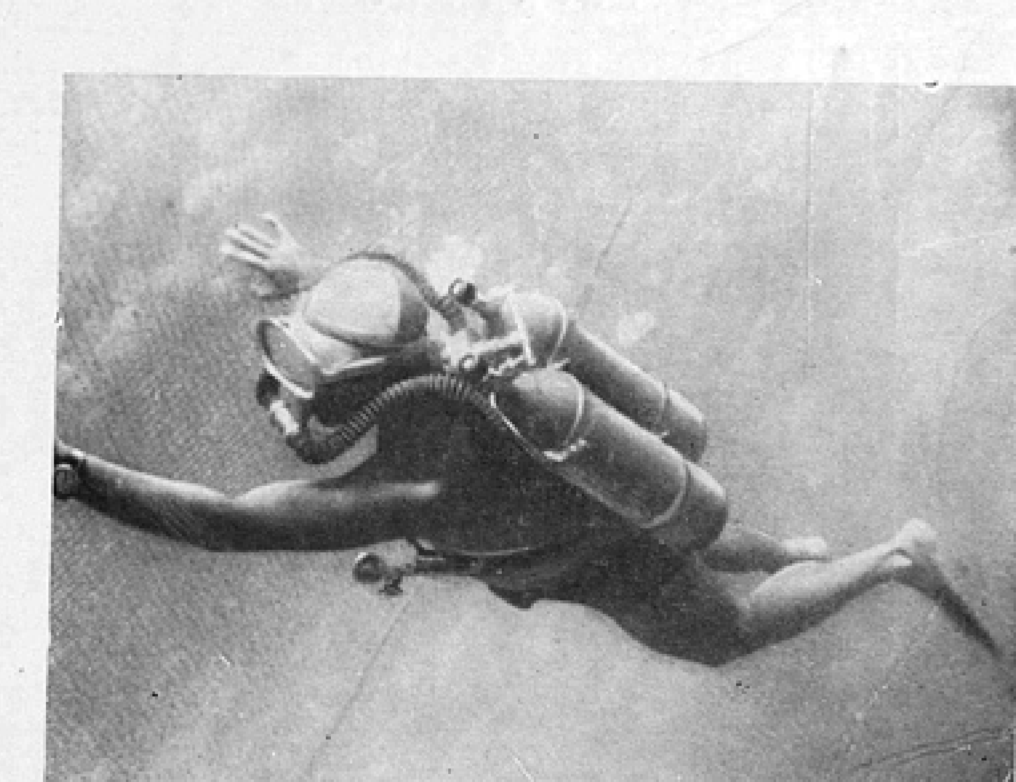
Центральная студия документальных фильмов выпустила цветную кинокартину «НА ДНЕ ГОЛУБОЙ БУХТЫ» (сценарий В. Разумного, режиссер А. Лебедев, оператор О. Лебедев, руководитель подводных съемок Ф. Леонтович) — о путешествии по дну Черного моря.

На публикуемых кадрах из этого фильма мы видим: участников съемочной группы, готовящих к погружению подводный скутер со съемочной аппаратурой; страстного охотника-подводника студентку Леру Брянцеву; художника, пишущего под водой этюды обычными масляными красками; аквалангиста, чуть было не запутавшегося в ставном неводе.









ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

НА ВТОРОЕ ПОЛУГОДИЕ

1960 ГОДА

Искусство КИНО

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на шесть месяцев —60 рублей
на три месяца —30 рублей

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».